

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ РСФСР
ПО ДЕЛАМ НАУКИ И ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ
УРАЛЬСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. М. ГОРЬКОГО**

**ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ
КУРСА ЗАПАДНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
В X—XI КЛАССАХ ЛИЦЕЯ
МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ
ВЫПУСК II**

**Печатается по решению ученого совета СУНЦа
от 30.09.91.**

Екатеринбург, 1991

Государственный комитет РСФСР по делам науки и высшей школы
Уральский ордена Трудового Красного Знамени государственный
университет им. А.М.Горького

ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ КУРСА ЗАПАДНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В X-XI
КЛАССАХ ЛИЦЕЯ

МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ
ВЫПУСК II

Печатается по решению ученого совета СУНЦа
от 30.09.91.

Екатеринбург, 1991

Методическое пособие подготовлено на кафедрах методов
обучения и воспитания, гуманитарного образования СУНЦа.

Рабинович В. С.

Рецензент: профессор

Бабенко В. Г.

ЭПОС КАК КУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ. СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СРЕДНЕВЕКОВЫХ ЭПОСОВ РАЗЛИЧНЫХ НАРОДОВ ЕВРОПЫ И АЗИИ

Пожалуй, наряду с мифологией, в развитии большинства национальных культур очень большую роль сыграли национальные эпосы. Вообще словом "эпос" могут обозначаться разные понятия. С одной стороны, под эпосом подразумевается один из трех родов литературы – в противоположность лирике и драме. В то же время в узком смысле под национальными эпосами подразумевается "специфическая народно-поэтическая разновидность повествовательных произведений в прозе и стихах" эпосейного характера. Теперь понятие эпоса будет рассматриваться в данной лекции именно в этом значении. Если мифология представляет собой совокупность фантастических ответов на тревожащие людей вопросы, замещающих недоступность на том или ином этапе конкретного знания, то эпос (как литература эпосейного жанра) обращен, как правило, в далекое и ставшее уже почти фантастическим прошлое народа, которому принадлежит тот или иной эпос, а также сопредельных народов, в первую очередь в то прошлое, когда только закладывалась национальная государственность, когда происходили события, определившие дальнейшее развитие национальной истории. В самом деле, древнегреческие "Илиада" и "Одиссея" обращены к событиям реально имевшей место в истории Троянской войны; немецкая "Песнь о нибелунгах" – к истории формирования германских племен, великого переселения народов, войны бургундцев с гуннами; французская "Песнь о Роланде" – к истории завоевания Францией мавританской Испании; "Витязь в тигровой шкуре" Шота Руставели – к ряду важных событий в истории целого рода азиатских народов; киргизский "Манас" – к истории объединения многочисленных киргизских племен в единый народ; русские былины и "Слово о полку Игореве" – к реаль-

ным событиям русской истории (войны с кочевыми племенами; реально имевший место кончившийся бедой поход князя Игоря на половцев в ХП) и т. д. – впрочем, "Слово о полку Игореве" – это то редкое для эпоса исключение, когда разрыва во времени между временем написания произведения и описанными в нем событиями практически не было. Как правило, национальные эпосы возникали в эпоху формирования национальной государственности – и описываемые события оценивались прежде всего с точки зрения интересов того народа, которому тот или иной эпос принадлежал. В то же время эпос имеет ряд принципиальных особенностей. М.Бахтин так определяет три основных свойства произведений эпического жанра.

- 1/ "Предметом эпоса служит национальное эпическое прошлое, "абсолютное прошлое".
- 2/ "Источником эпоса служит национальное предание (а не личный опыт) и вырастающий на его основе свободный вымысел".
- 3/ "Эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора и его слушателей) абсолютной эпической дистанцией".

Что значит "абсолютное прошлое", "абсолютная эпическая дистанция"? С точки зрения Бахтина, это прошлое не просто временное, но прежде всего ценностно-иерархическое, такое прошлое, которое просто исключает постановку эпических героев на одну ценностную ступень с современниками авторов эпоса: эпическими героями можно восхищаться, можно просто следить за описываемыми событиями и за похождениями эпических героев (которые могут совершать и поступки, являющиеся в глазах простых смертных тяжкими грехами), но поступки этих героев, как правило, не могут поддаваться оценке (хотя в некоторых эпосах элементы оценки поступков тех или иных героев присутствуют), ибо эти герои воспринимаются не как

люди в собственном смысле этого слова, но как некие существа, находящиеся на неизмеримой для простого смертного ценностной высоте. Итак, по Бахтину, "эпическое прошлое недаром названо "абсолютным прошлым". Оно, как одновременно и ценностное (иерархическое) прошлое, лишено всякой относительности, т.е. лишено тех постепенных, чисто временных переходов, которые бы связывали его с настоящим. Оно отделено абсолютной гранью от всех последующих времен и прежде всего от того времени, в котором находится певец и его слушатели", а ценностная установка "произносителя эпического слова" есть, по Бахтину, "установка человека, говорящего о недостижимом для него прошлом, благоговейная установка потомка". Конечно, в ряде известных национальных эпосов есть и отступления от этих принципов - но ведь любой реальный предмет, любое реальное явление не может полностью совпадать с сущностью этого предмета или явления. И, естественно, произведение, которое в целом рассматривается как явление национального эпоса, может содержать в себе и элементы, для эпоса в чистом виде не характерные.

Природа эпоса вообще определила то общее, что объединяет структуры разных национальных эпосов. Прежде всего, однозначно благоговейная установка передается посредством подчеркнуто неизменной эмоциональной тональности: практически в любом эпосе описание, скажем, каких-то кульминационных моментов в жизни эпических героев никак не отделяется от дальнейшего описания менее важных событий. Это крайне затрудняет чтение эпосов. Допустим, художественный мир гомеровской "Илиады" включает в себя подробнейшее описание всех перипетий Троянской войны; на многих страницах перечисляется, кто, кого, каким образом и с какими словами убил в бою - и вычленив в этом описании кульминационные моменты очень сложно - эмоциональная тональность при этом не мо-

няется. Во французской "Песне о Роланде" подробное описание битвы арьергарда, возглавляемого Роландом, с войском испанских мавров занимает примерно 1/3 всего текста: и опять значительная часть этого объема занята перечислением схваток и их результатов. Чтобы получить представление о таком подходе, можно наугад вырвать из этой части текста несколько строф:

ХСУІ

"Вот пал сеньер Бригана Мальприми.
Жерен его ударил в добрый щит,
Наверный шип из хрусталя разбил.
Щит лопнул, разлетелся на куски.
Конец копья через доспех проник,
И граф оружие в грудь врагу всадил.
С коня свалился мертвым сарацин,
Чью душу тут же черти унесли,

Аой!

ХСУІІ

Разит и граф Жерье подста~~вить~~ собрату:
Пробил он щит и панцирь амирафля.
В живот ему свое копье направил,
Пронзил его насквозь одним ударом,
С коня свалил на землю бездыханным.
Граф Оливье воскликнул: "Бой удачен!"

ХСУІІІ

Самсон на альмасора наскочил,
Копьем ударил в золоченый щит,
Язычнику доспех не пособил:
До легких герцог грудь ему пронзил,
Его с коня на горе маврам сшиб.
"Вот доблестный удар!", — Турпен кричит

Аой!

ХСІХ

Вон Ансеис коня галопом гонит,
Вступает в бой с Торжисом Тортелозским,
В щит метит, под навесье золотое.
Пробил он брошь с подкладкою двойною,
Копьем пронзил язычнику утробу,

Прогнал сквозь тело наконецник острый,
С коня араба наземь мертвым сбросил.
Роланд воскликнул: "Вот удар барона!"

На место этих строф можно подставить другие строфы из этой части "Песни о Роланде" - содержательная структура этих строф будет точно такой же. Каким-либо кульминационные события преднамеренно не выделяются - ведь однозначно благоговейная установка создателей эпоса исключает даже саму возможность выделения более и менее важного: в подлинно эпическом мире более и менее важного не существует; попытка со стороны создателей эпоса выделить в абсолютном прошлом более или менее важные события - это кощунственная попытка измерить неизмеримое. Итак, по характеристике М.М.Бахтина, "Абсолютное прошлое замкнуто и завершено как в целом, так и в любой своей части. Поэтому любую часть можно оформить и подать как целое. Всего мира абсолютного прошлого... не охватить в одной эпопее (это значило бы пересказать все национальное предание)... Но в этом и нет беды, ибо структура целого повторяется в каждой части, и каждая часть завершена и кругла, как целое. Можно начать рассказ почти с любого момента и можно кончить его почти на любом моменте.

Из этого вовсе не следует, что между обитателями эпического мира не могло быть каких-либо раздоров и ссор. В эпические миры самых разных народов входят и ссоры между эпическими героями, и коварные интриги; они могли обманывать друг друга и оскорблять друг друга; в конце концов та же война - что это, как не решение того или иного конфликта посредством силы? Все так. И создатели национальных эпосов вполне допускали, что внутри описываемых ими эпических миров могли существовать такие же конфликты, какие существуют и в обычной земной жизни, но себя они считали вправе лишь с благоговением описывать поступки эпи-

ческих героев (в том числе и эти конфликты) – но не оценивать их (а конце концов ведь и боги древних греков и воровали (Гермес), и обманывали друг друга, порой и предательство совершали (Гефест, приковывающий своего друга Прометея к скале) – но ведь в мифологическом мире древних греков ни Гермес, ни Гефест, ни тем более Зевс не осуждались – а совершаемые ими поступки просто описывались как данность, имеющая место в другом мире. Именно как данность, происходящая в другом мире, отражались в эпосе и поступки эпических героев.

Очень представительна в этом плане "Песнь о нибелунгах". Отношения между эпическими героями "Песни" далеко не безоблачны, но это не мешает читателю относиться с благоговением к представителям всех враждующих сторон. Дружба между героями "Песни" очень легко переходит во вражду. Легендарный Зигфрид только что по просьбе двух братьев-великанов Шильбунга и Нибелунга помог поделить клад – но как только

"Остались недовольны два брата дележом
и с Зигфридом рассорились, вина его во всем"
– так сразу же
"Поднял Зигфрид свой Бальмунг, добрый меч,
И великаньи головы в траву упали с плеч...
Семь сотен нибелунгов он истребил в бою,
А те, кто помоложе, страшась за жизнь свою,
Его молили слезно, чтоб соизволил впредь
Он их земель и замками, как государь, владеть".

Но отношение повествователя ни к Зигфриду, ни к двум братьям-ко-ролям при этом совершенно не меняется: это – ссора между эпическими великанами, и не простым смертным судить, кто прав, кто виноват.

Вообще в эпическом мире "Песни о нибелунгах" завязывается целый ряд конфликтов. Так, развитие действия в значительной

степени определяется осорой, вспыхнувшей между женой Зигфрида Кримхильдой и женой одного из братьев Кримхильды Гунтера Брюнхильдой. Ссора выросла из спора по поводу того, чей муж лучше, кто кому подчинен, кому из жен, следовательно, надлежит первой входить в храм. Постепенно ссора доходит до того, что Кримхильда называет Брюнхильду наложницей Зигфрида, а Брюнхильда обвиняет Кримхильду в воровстве. Ссора вроде бы временно утихает: тем более, что и Зигфрид договорился с мужем Брюнхильды Гунтером: "он продолжал: "Мой шурин, обязанность мужчины Укоротить супруге язык не в меру длинный. Ты дай урок Брюнхильде, а я Кримхильде дам. Из-за ее бесчинств меня постигли стыд и срам".

Однако бургундский "богатырь-вассал" Хаген, оскорбившись за честь жены своего короля Брюнхильды (Зигфрид все же чужой), принимает решение убить Зигфрида - и убеждает в необходимости такой меры короля Гунтера, которого Зигфрид многократно выручал. В конце концов Хаген коварно убивает Зигфрида, выведав у жены Зигфрида Кримхильды единственное уязвимое место и попросив нашить на этом месте крестик (под предлогом заботы о безопасности Зигфрида) - после чего

"... мститель вероломный,
Высокомерный Хаген, под кровом ночи темной
Владыку нибелунгов, заколотого им,
К дверям Кримхильды отнести велел мужам своим.
Положен у порога был труп богатыря.
Знал Хаген, что Кримхильда, едва сверкнет заря,
Наткнется непременно на тело мужа там:
К заутрени она всегда ходила в божий храм".

Более того, дабы окончательно подавить волю Кримхильды, Хаген убеждает братьев Кримхильды отнять у нее захваченный Зигфридом клад нибелунгов и погружает этот клад на дно Рейна.

Теперь месть - за Кримхильдой. И вот, выйдя через какое-то

время за короля гуннов Этцеля (под которым легко угадывался властитель гуннов Атилла, вождь гуннского племенного союза, владения которого простирались от Кавказа до Рейна и от Дании до Дуная, — имя "Атилла" по ряду данных производно от готского *"atti"* ("отец") и тождественно русскому слову "батюшка"), Кримхильда хитростью заманивает своих братьев — бургундских королей вместе с их вассалами, в том числе и Хагеном, в резиденцию своего нового мужа якобы на пир — и там руками гуннов истребляет гостей (этот сюжет вызывает прямые ассоциации с древнерусским летописным сюжетом о мести киевской княгини Ольги древлянам за гибель мужа — князя Игоря: приняв древлянских вождей как дорогих гостей, она вероломно с ними расправилась: одни были заживо похоронены, другие — сожжены). Однако столь резкие изменения во взаимоотношениях эпических героев (от крепкой дружбы — до смертельной вражды) вовсе не сопровождались изменением отношения создателей эпоса ни к одному из них. Эмоциональная тональность, в которой описывается образ Кримхильды, вовсе не меняется после того, как Кримхильда, покинув бургундское королевство, во главе полчищ гуннов воюет уже против бургундского войска. Да и вероломный Хаген тоже не соответствует типичной схеме: "отрицательного героя", он описывается едва ли с меньшим уважением, чем прочие эпические герои "Песни":

"А смелый Хаген стоит всех прочих, взятых вместе.

Ревниво он печется о королевской чести".

Если взять французскую "Песнь о Роланде", то и здесь в основу развития событий ложится трагический конфликт, причем по мере развития "роландовский" сюжет постепенно преодолевая эпические рамки — и в дошедшей до нас "Песни о Роланде" уже есть и некоторые "романные" элементы, и даже какой-то зародыш авторской оценки поступков эпических героев (что в очень слабой

степени проявляется и в немецкой "Песни о нибулунгах").

Итак, в основе трагического конфликта в художественном мире "Песни о Роланде" лежит необдуманное предложение доблестного рыцаря Роланда направить послом к правителю испанских мавров Марсилию своего отчима, графа Ганелона; Роланд считал, что с ролью посла лучше Ганелона не справится никто. Ганелон же решил, что Роланд решил его погубить, "опровадив" с опасным поручением, — и решил Роланду отомстить. Этому он подчиняет и свою посольскую деятельность: в разговоре с испанским королем Ганелон искажает волю французского короля Карла — он утверждает, что Карл бы давно оставил в покое испанских мавров, если бы не Роланд: стоит только разделаться с Роландом, как на испанской земле воцарится мир — в противном случае Испанию и лично правителя Марсилию ждет суровая судьба:

"К Марсилию подходит Ганелон
И молвит: "Зря вас обуяла злость.
Велит сказать вам Франции король,
Чтоб обратились вы в закон Христов.
В лен даст вам полстраны испанской он,
А полстраны Роланд себе возьмет
Ваш соправитель будет крут и горд.
А коль вам не по нраву мир такой,
На Сарагосу Карл пойдет в поход,
Прикажет вас схватить, связать силком
И в стольный Ахен увезет с собой.
Вас не посадят в доброе седло,
Не повезут вас мул, лошак иль конь —
На кляче вы поедете верхом,
А в Ахене проститесь с головой.
Вот что вам пишет император мой".

Далее Ганелон договаривается с Марсилием о том, чтобы Марсилием передал королю Карлу согласие на практическую капитуляцию и даже на принятие христианства, после чего успокоившийся Карл

поведет войско назад, а уж дело Ганелона – сделать так, чтобы Роланд оказался во главе небольшого арьергарда, прикрывающего уходящую армию: этот арьергард и должен быть, по замыслу, разгромлен внезапно появившимся войском Марсилия, вследствие чего и должен погибнуть сам Роланд. Так и происходит – едва ли не 1/3 дошедшего до нас варианта "Песни" – это описание боя арьергарда Роланда с огромной испанской дружиной. Арьергард гибнет, гибнет и Роланд, но и Ганелона ждет жестокая кара:

"Но не ушел изменник от расплаты:
Был в Ахене разорван он конями.
Подверглось тридцать родичей с ним казни –
Никто из них не вымолвил пощады.

Аой!"

"Песнь о Роланде", как уже говорилось выше, – это не эпоея в чистом виде, поэтому в ней уже присутствуют какие-то элементы оценки, скажем, предательства Ганелона или даже, допустим, чрезмерной безрассудности самого Роланда – но оценочные суждения порой совершенно внезапно вплетаются в чисто эпоейное повествование, в рамках которого все происходящие события отделены от создателей эпоса, выражаясь словами Бахтина, "абсолютной эпической дистанцией". И даже Ганелон в рамках этого эпического повествования предстает классическим эпоейным героем – гордым, мужественным, мудрым. Он отказывается брать с собой к Марсилию большую дружину: "Бог упаси! – им Ганелон в ответ. –

Погибнуть лучше одному, чем всем".

И, не чувствуя себя вправе лично дать конечную оценку поступка Ганелона, создатели "Песни"... предоставили право решить судьбу Ганелона воле божьей: один из обвинителей Ганелона и родственник обвиняемого сошлись в бой при условии, что в случае победы родственника Ганелона обвиняемый не будет казнен, а при ином исходе казнены будут и Ганелон, и 30 его родственников. Исход боя

до самого конца был неясен — но все же бой кончается победой обвинителя, вслед за чем:

"Кричат французы: "Суд свершил господь!

Повешены должны быть Ганелон

И тридцать поручителей его. Аой!"

Таким образом, безымянные создатели эпоса как бы сняли с себя ответственность за личные оценки — и осуждение Ганелона предстает как данность, которую простые смертные могут только зафиксировать. Это — тоже дань традициям эпоса.

Естественно, что национальный эпос опирается прежде всего на национальное предание того народа, которому принадлежит этот эпос. И потому единственный оценочный водораздел, который, видимо, все же неизбежен практически для любого эпоса — это водораздел, проходящий по линии "свой — враг", но и "враги" того народа, которому принадлежит эпос, в настоящей эпопее всегда описываются тоже как существа, неизмеримо далекие от простых смертных — современников создателей эпоса, как существа, за которыми тоже можно наблюдать лишь с почтительной дистанции: в конце концов именно описание достоинств врага способствует окончательному упрочению авторитета национальных эпических героев. И потому враги национальных эпических героев практически во всех эпосах — это такие же доблестные витязи, как и национальный эпический герой: недостаток их состоит лишь в том, что они — не свои, а чужие. Вот, например, как описывается один из испанских воинов в "Песне о Роланде":

"Вот амирафль из Балагета мчит.

Он станом строен и лицом красив.

Спесиво он на скакуне сидит,

Оружьем похваляется своим.

Он храбростью повсюду знаменит.

Одна беда — он не христианин".

Впрочем, абсолютный приоритет национального интереса проявляется

во многих эпосах, в том числе и в "Песни о Роланде", в том, что создатели эпосов не могли вложить неодобрительные слова о своем народе даже в уста врагов - вот даже испанский правитель Марсилий из "Песни о Роланде" называет Францию "милой":

"Он герцогам своим и графам молвит:

"Узнайте, господа, о нашем горе:

Карл - император нам грозит разгромом.

Пришел из милой Франции он с войском,

А у меня нет силы для отпора"...

Входит целый ряд трагических конфликтов и в художественный мир киргизского "Манаса". Национальный герой батыр Манас неоднократно ссорится со своими сподвижниками-батырами, а батыру Бокмуруну он не может простить того, что тот, пригласив Манаса на тризну, не встретил Манаса по киргизской традиции на расстоянии нескольких дней пути - впрочем, и Манас, подобно гомеровскому Ахиллу, совершил тогда поступок, вызывающий в глазах окружающих осуждение. Гомеровский Ахилл, обиженный на предводителя войска царя Агамемнона из-за награды, объявляет своего рода "забастовку", повергая в ужас всех ахейцев:

"...Нет, за тебя мы пришли,
веселим мы тебя, на троянах
Чести ища Менелая,
тебе, человек пообразный!
Ты же, бесстыдный, считаешь ничем
то и все презираешь,
Ты угрожаешь и мне,
что мою ты награду похитишь,
Подвигов тягостных мзду,
драгоценнейший дар мне ахеян?
Но с тобой никогда не имею
награды я равной,
Если троянский цветущий
ахейне град разгромляют.
Нет, несмотря что тягчайшее бремя
томительной брани

Руки мои поднимают,
всегда, как раздел наступает,
Дар богатейший тебе,
а я и с малым, приятным
В стан не ропща возвращаюсь,
когда истомлен ратоборством.
Ныне во Фтию иду:
для меня несравненно приятней
В дом возвратиться на быстрых судах;
посрамленный тобой,
Я не намерен тебе умножать
здесь добыч и сокровищ".

Вот и Манас, обидевшись, не является на тризну, на которую собрались гости со всех сторон света:

"Поневоле праздный народ:
Люди из мусульманских стран,
Из ближних туркестанских стран,
Из дальних аравитянских стран,
Из китайско-индийских стран,
Из необъятных славянских стран,
Из закатных франкаких стран.
Проходили дни и дни,
Месяц грозили они,
Множество скота пожрав,
Тризны так и не начав,
Без поединков, без забав,
На чужбине заскучав.
Гости начали роптать:
"Долго ли мы будем ждать?
Иль приглашали для смежа нас?
Пиру одна помеха — Манас!" — вслед за чем Манас ольщит

горький упрек хана Кошоя: "На Бокмуруна ли, юнца,
Своенравного глупца,
Обиделась особа твоя?
Властелина-мудреца
Недостойна злоба твоя.
Не мальчишку-сорванца —
Весь народ обидел ты,

Всех киргизов разорил!
Что скажешь нам в утешенье, Манас?"

Но эпический мир "Манаса" построен так, что для слушателя (а "Манас" зародился как устный эпос) все эти сооры – это нечто, находящееся внутри неизмеримо далекого мира эпических батыров, это нечто, за чем простой смертный может с почтением наблюдать – но что ему не дано оценить: он может лишь разделить с жаждущими чуда гостями тризны нетерпение в ожидании Манаса – и радостное восхищение после его появления на тризне:

"А когда приехал Манас,
Эти скопища людей,
Прооскучавших тридцать дней,
Повскакивали на коней,
Одним желанием горя –
Поскорее повидать
Великого богатыря,
Который горы и моря
Доблестью своей потряс"...

(Скотати, гомеровский Ахилл тоже в конце концов принял решение прекратить свою "забастовку" – и это решение описывается как великое событие в жизни народа; вообще можно таким образом говорить, что сюжетная линия, развивающаяся по цепочке: "обида на что-либо национального эпического героя – его решение покинуть свой народ – беды, постигшие народ вследствие этого – возвращение героя и вызванное этим всенародное торжество" присутствует в целом ряде национальных эпосов).

Враги Манаса, как и враги Роланда в "Песни о Роланде", также описаны в художественном мире "Манаса" с безусловным пие-тетом: объектом осуждения является лишь то, что они враждебны по отношению к национальному эпическому герою; вот, например, характеристика главного врага Манаса Конурбая Камчи:

"Хоть злейшим врагом киргизов он был,
Доблестный он был батыр,-
Слава о нем обежала мир".

Наконец, и в эпическом мире русского "Слова о полку Игореве" разворачиваются трагические коллизии, связанные с решением князя Игоря в одиночку пойти в поход на половцев, разгромом Игоревой дружины и пленением самого Игоря. В основу "Слова" легли события относительно недалекого (по отношению ко времени написания "Слова") прошлого - и потому в "Слове" есть и ряд отступлений от традиционно эпического канона. Сам безымянный автор признается в том, что не желает, "по обычаю боянову" "князьям славу рокотать", и в "Слове" уже присутствуют элементы авторского осуждения княжеского безрассудства: его решение трактуется как трагическая ошибка. Но это сочетается с опорой на эпические традиции: князь Игорь все равно для безымянного автора "Слова" - национальный эпический герой, "который обузда ум своею доблестью и поострил сердца своего мужеством, преисполнившись ратного духа, навел свои храбрые полки на землю Половецкую за землю Русскую". В художественном мире "Слова" явно борются чисто эпическая тенденция к однозначно почтительному изображению героев - и одновременно тенденция к критическому осмыслению описываемых событий: не потому ли автор "Слова", с одной стороны, пытался представить описание Игорева похода в изложении Бояна (и видно было, что в какие-то минуты автор словно бы вживался в образ "рокочущего славу" Бояна) - но, с другой стороны, словно бы борясь с собственным желанием ограничивать повествование "рокотанием славы", внес уже в повествование элемент осуждения непомерного Игорева честолюбия в частности и княжеских междоусобиц вообще.

Своее внимание следует уделить принципам изображения че-

ловека в национальных эпосах. Прежде всего следует сказать, что традиции художественного освоения каких-то процессов, охватывавших большие массы людей, большинство эпосов не знало - и потому основной движущей силой исторических событий в большинстве эпических миров является воля немногих национальных эпических героев, которые словно бы охватывают в себе волю и мощь целого народа (это, допустим, Зигфрид из "Песни о нибелунгах", Роланд из "Песни о Роланде", Манас из одноименного эпоса или русские былинные богатыри). Силы, враждебные народу - создателю эпоса, также материализуются в образах немногих богатырей-врагов, возможности каждого из которых многократно превышают возможности обычного человека (обычные люди - это, как правило, лишь фон, на котором разворачивается борьба между национальными эпическими героями и их эпическими богатырями-врагами). Эпос, в отличие от мифологии, обращен к тем или иным реальным событиям в жизни народа, поэтому эпические герои, в отличие от обитателей различных мифологических миров, как правило, обладают человеческим обликом, однако абсолютная дистанция, отделяющая создателей эпоса от мира их героев, определяла сверхъестественные качества, которыми наделялись эпические герои. Эпические герои - это, как правило, не люди в собственном смысле этого слова (со своими слабостями, со своими недостатками), но, скорее, люди-символы, каждый из которых вбирает в себя лучшие (в глазах создателей эпоса) качества всего своего народа. В самом деле, Ахилл из "Илиады", от желания или нежелания которого сражаться в стане ахейцев зависит исход Троянской войны; Зигфрид, в одиночку покоряющий племя нибелунгов; Таризел из "Витязя в тигровой шкуре" великого грузинского поэта Шота Руставели, который так описывает свой бой с войском хативов: "Я на стаю куропаток, как орел слетел могучий,

Я бросал их друг на друга, громоздил из трупов кучи.
Те, кого метал я в воздух, камнем падали из тучи.
Перебил я в двух отрядах цвет их войска наилучший";

киргизский Манас, от которого зависит судьба всего киргизского народа, — это не люди в собственном смысле этого слова, но человекоподобные существа, каждый из которых вбирает в себя мощь целого народа. Сверхчеловеческая мудрость национальных эпических героев и одновременно их связь с высшими силами проявляется и в том, что они способны не только видеть, но и провидеть — и потому особую роль в художественном мире большинства эпосов играют вещие сны. Крихильда из "Песни о нибелунгах" предвидит гибель Зигфрида на охоте именно благодаря вешему сну:

"Не ездил на охоту — промолвила она —
мне сон дурной приснился: гнались два кабана
По лугу за тобой, и все цветы вокруг
Внезапно стали красными. Не ездил, мой супруг!
Поверь, не зря слезами ~~мой~~ отуманен взор.
Мне сон дурной приснился: стоял ты меж двух гор,
И вдруг они упали, и ты раздавлен был,
Останься, чтобы твой отъезд мне сердце не разбил".

Даже количество убийц — их было двое — запечатлелось в этом сне.

Император Карл из "Песни о Роланде" (который, по воспоминаниям, выбрал в себя черты нескольких прославивших себя французских императоров Карлов — знаменитого Карла Великого, его деда Карла Мартелла и его внука Карла Лысого) узнает о засаде, в которую попал арьергард Роланда, и о предательстве Ганелона из вещих снов. Один раз "... ему привиделось во сне,

Что он в капелле ахечской своей.
Рвет правое плечо ему медведь.
Вдруг мчится леопард с вершин Арденн.
На Карла прыгнул он, разинув зев,
Но из дворца проворный пес приспел,
От короля он отогнал зверей,

Медведю ухо правое изъел,
За леопардом кинулся затем,
"Великий бой!" - кричат французы вслед,
Хоть и не знают, кто одержит верх.
А Карл все спит: проснуться мочи нет".

А о предательстве Ганелона Карлу также было поведано в весте
оне: "Мне ныне в ночь явил виденье ангел:
Сломал копье мне Ганелон-предатель".

Если обратиться к "Манасу" - то именно в весте сие жена
Манаса Каныкей провидела измену подвластных Манасу ханов:

"И в эту ночь Каныкей
Увидела сон дурной:
Вспыхнул в Таласе пожар,
Разверзлись вершины гор,
И не осталось чинар,
И не осталось озер,
Высохли ивы у рек,
Высохли реки навек"

(в эпическом мире "Манаса" Талас - киргизская столица в эпоху
правления Манаса). Манас еще - на вершине славы, и его посла-
нец с гордостью рассказывает Каныкей об его очередной победе -

"Но красавица Каныкей,
Та, что всех смуглощеких смуглей,
Та, что всех чернооких милей,
Та, которой гордился Талас,-
Разрыдалась и затряслась,
Как услышала этот рассказ:
"Победитель ныне Манас,
И венец на его челе -
Завтра наших богатырей
Он оставит в чужой земле".

В эпическом мире "Слова о полку Игореве" именно вещий сон
приносит киевскому князю Святославу весть о поражении Игоревой
дружины: "А Святослав тревожный сон
видел в Киеве на горах.
"Этой ночью с вечера одевали

меня, - говорил, - черною паполомом
на кровати тисовой,
черпали мне синее вино с
горем смешанное, осыпали
меня крупным жемчугом
из пустых колчанов поганых
и утешали меня. Уже доски
без конька в моем тереме
златоверхом. Вся ночь с вечера
серые вороны граяли у Плесньска
на лугу, и из дебри Кисановой
понеслись к синему морю".

И сразу вслед за пробуждением Святослав узнает страшную весть от бояр.

Почти обожествленные национальные эпические герои одновременно и "очеловечены" - во имя этого они наделяются чисто человеческой способностью к страданию, телесному и духовному, к любви, к ненависти. Они живут словно бы в двух измерениях - над землей и на земле. И эта "подвешенность" национальных эпических героев между небом и землей отразилась в весьма характерной для некоторых эпосов сюжетной детали: национальные эпические герои почти неуязвимы, за исключением какого-то очень маленького участка тела, - и гибнут эти герои именно от ранения в этот участок. Ахилл из "Илиады" стал неуязвимым после омовения в младенчестве священной водой, но осталось у него лишь одно уязвимое место - пятка, за которую его держала мать и от ранения в которую ему суждено было погибнуть (отсюда и возник фразеологизм "Ахиллесова пятка"). Что касается Зигфрида из "Песни о нибелунгах" - то он "... страшного дракона убил своим мечом,

В крови его омылся и весь ороговел.

С тех пор, чем ни рази его, он остается цел", но в это время на его спину упал лист, и именно эта точка оказалась уязвимой - ее расположение как раз и выведal у жены Зигфрида

Кримильды коварный Хаген и даже уговорил вышить на этом месте "едва заметный крестик" – якобы для безопасности самого же Зигфрида, после чего Зигфрид как раз и был коварно убит.

Манас из киргизского эпоса также соединяет в себе сверхчеловеческое и человеческое начала. Он подвластен чувству великой обиды. Он способен, потеряв друга, быть охваченным чувством великого горя: "А Манас – он рыдал навзрыд,

Потекла из глаз его кровь,
Словно друг его умер вновь,
На глазах его вновь убит.
Не заметил батыр Манас,
От горячих ослепнув слез,
Как назад он коня повернул,
Как его бегунец Тайбурул
К Алмамбетовой юрте привез.
Ничего не видя вокруг,
Ибо свет его солнца погас,
С Тайбурула свалился, как вьюк,
У порога юрты Манас
Громко крикнул он: "Где мой друг?
Алмамбет мой" – крикнул он вновь.
И на землю из горла вдруг
Вместе с желчью хлынула кровь".

Наконец, почти неуязвимый Манас в художественном мире киргизского эпоса тоже оказывается уязвим – оказывается, Манас долго скрывал от других тяжелую рану (в спине застрял наконечник копья) – но смерть его в конце концов настигает, и в эпическом мире "Манаса" очень натуралистично описываются предсмертные страдания эпического героя. Он – эпический герой, но он одновременно и человек, которому можно сострадать.

А витязи Тариел и Автандил из "Витязя в тигровой шкуре" Шота Руставели совершает свои подвиги, повинувшись чувству любви: они становятся миджнурами своих возлюбленных:

"Есть любовь высоких духом,

отблеск высшего начала,
Чтобы дать о ней понятие,
языка земного мало
Дар небес, она нередко
нас, людей, преображала
И терзала тех несчастных,
чья душа ее взалкала...
Называется миджнуром
у арабов тот влюбленный,
Кто стремится к совершенству,
как безумец исступленный,
Весь один изнемогает,
к горним высям устремленный,
А другой бежит к красоткам,
сластолюбец развращенный...

У влюбленного миджнура
свой единственный закон;
Затаив свои страдания,
о любимой грезит он.
Пламенеет он в разлуке,
беспрдельно исступлен,
Подчиняется смиренно
той, в которую влюблен...

Плач миджнура о любимой —
украшение, не вина.
На земле его скитанья
почитают издавна.
И в душе его, и в сердце
вечно царствует она.
Но толпе любовь миджнура
открываться не должна".

Какие же качества считались обязательными для национальных эпических героев? Большинство национальных эпосов формировалось в эпоху активного формирования национальной государственности, когда самой естественной формой защиты интересов своего народа была война с соседями. Поэтому, пожалуй, наиболее заметными качествами национальных эпических героев были качества, харак

теризующие их способность защищать свой народ от внешних врагов и одновременно – покорять другие народы. Поэтому все эпические герои, будь то Зигфрид, Роланд, Таризел с Автандилом, Манао или русские богатыри, обладают прежде всего незаурядной силой, позволяющей им в одиночку справляться с огромными отрядами врагов. Под стать им и многие эпические героини – например, исландская королева Бринхильда из "Песни о нибелунгах", взять которую в жены мечтали многие витязи со всех концов света. Чем же привлекала их исландская королева? Очевидно, тем, что

"...женщины сильнее не видел мир досель.

Она могла, метнув копье, насквозь пробить им цель
И, бросив тяжкий камень, прыжком его догнать", что

"...Щит ее широкий из золота и стали

Четыре сильных мужа с натугой поднимали,

И был он посредине в три пяди толщины,

Справлялась с ним играючи она рукой одной".

Не смущало витязей даже то, что

"В трех состязаньях с нею

был верх обязан взять

Любой, кто к королеве посвататься решался,

Но, проиграв хотя б одно, он головы лишился...

Вот так она срубила немало удалцов"... – а посему, по

словам Зигфрида, "...Сбери хоть тысяч сто –

Живым из рук Бринхильды не ускользнет никто.

Грознее королевы еще не видел свет".

Вот в эпическом мире "Песни о нибелунгах" и слугитель искусства – бургундский шпильман Фолькер (шпильманами называли скрипачей) – но и он предупреждает богатырей из гуннского войска:

"...Вы тронулись умом,

Коль под ноги суетесь таким богатырям.

К нам подступать не пробуйте, иль худо будет вам,

Уж как смычком я двину, коль разозлят меня,

Что многих будет вскоре оплакивать родня".

Сила эпических героев была при этом, как правило, прямо пропорциональна уровню их властных полномочий – не случайно Зигфрид говорит одному из противников:

"Я – государь могучий, а ты – вассал простой.

Не оправиться и дожине таких, как ты, со мной".

Национальные эпические герои и героини были, таким образом, своего рода символами мощи своих народов. При этом эпические герои зачастую очень легко подходили к судьбам окружающих: Бринхильда легко обрекает на смерть всех, кто проигрывает ей в трех состязаниях; бургундский рыцарь Хаген, например, с исключительной легкостью рассказывает о таком факте: "...Под Мерингом успешно отряд был переправлен,
И алчный перевозчик
за дерзость обезглавлен".

Главное в эпических героях – это то, что непосредственно связано с интересами их народов.

Кроме того, характерным качеством, практически всех эпических героев является крайнее честолюбие – в угоду умножению своей славы эпические герои могут совершать и шаги вроде бы не обусловленные необходимостью. Они порой словно бы ищут возможности "показать себя" и заодно напомнить вероятным противникам о собственной мощи. Ради этого (а также и ради того, чтобы не упустить шанс приумножения земель собственного королевства)

Зигфрид, отправившись в Бургундию за Кримхильдой, решает вначале испытать себя в бою с одним из братьев Кримхильды – королем Гунтером:

"...Как вы – я тоже витязь, и ждет меня корона,

Но доказать мне надо, что я достоин трона

И что владеть по праву своей страной могу.

Я ставлю честь и голову в залог, что вам не лгу.

Коль впрямь бойца отважней, чем вы, не видел свет,

Я спрашивать не стану, согласны вы или нет,

А с вами бой затею и, если верх возьму,

Все ваши земли с замками у вас поотниму...
Упрямо молвил Зигфрид: "Я на своем стою,
И коль меня оружием не сломишь ты в бою,
Я на престол твой сяду, как сядешь ты на мой,
Коль скоро в силах справиться окажешься со мной".

Ради этого Роланд из "Песни о Роланде" отказывается брать в свой аррьергард полвойска, как это предлагает ему король Карл:

"...Да не будет так.
Свой род не посрамлю я никогда.
Лишь двадцать тысяч я прошу вас дать.
Ведите с миром остальных в наш край:
Пока я жив, никто не страшен вам".

Более того, уже столкнувшись с 400-тысячным войском мавров, Роланд не хочет трубить в свой волшебный рог, дабы призвать на помощь основное войско: "Не стану Карла я обратно звать
Себе и милой Франции на срам;

"...Не дай господь!
Пускай не скажет обо мне никто,
Что от испуга позабыл я долг.
Не посрамлю я никогда свой род.
Неверным мы дадим великий бой.
Сражу я мавров тысячу семьсот,
Мой Дюрандаль стальной окрасу в кровь".

Погибнуть самому и положить 20.000 человек для Роланда достойнее, чем позвать на помощь. Честолюбие толкнуло и князя Игоря из "Слова о полку Игореве" на безрассудный поход.

Манас же из киргизского эпоса устроил богатырскую тризну, (весьма разорительную), на которой гости со всех концов земли увидели его богатырскую силу -

"Обрадовал современников он,
Утешил всех своих друзей,
Козни вражды расстроил Манас:
Славу свою устроил Манас!
Много десятков тысяч людей
Очевидцами были тому,-
Поняли все, что героев нет равных ему.

Этого и хотел Манас.
Для того из разных стран
Так много он гостей созвал"...

Итак, честолюбие большинства эпических героев переходит все допустимые в обычном обществе для обычных людей границы. Но для эпических героев в эпическом мире это – не порок, а достоинство, ибо каждый из эпических героев символизирует силы, заключенные в целом народе, и потому, допустим, приумножение славы Манаса – это приумножение славы всего киргизского народа, это в конечном счете страх, внушаемый его врагам. И потому совершенно естественным в художественном мире практически любого эпоса является "самовосхваление" национального эпического героя: по характеристике М.Бахтина, "Его точка зрения на себя самого полностью совпадает с точкой зрения на него других – общества, его коллектива, певца, слушателей".

В то же время в некоторые эпосы уже вошли элементы критической оценки "славы любой ценой". Так, в эпическом мире "Песни о Роланде" присутствует уже столкновение правды Роланда (лучше погибнуть и положить 20.000 человек, чем попросить помощи) и правды его мудрого и осторожного друга Оливье:

"Спросил Роланд: "Чем так вы недовольны?"

А тот ответил: "Вы всему виной.

Быть смелым мало – быть разумным должно,

И лучше меру знать, чем сумасбродить.

Французов погубила ваша гордость.

Мы королю уж не послужим больше.

Подад бы зов, поспел бы он на помощь,

И не избегли б нехристи разгрома,

Король Марсиль – плена или гроба,

Нам наша дерзость жизни будет стоить,

Теперь вы Карлу больше не помощник,

Вовек он не найдет слуги такого,

Вы здесь умрете Франции на горе,

И наша дружба кончится сегодня:

До вечера мы дух испустим оба. Аой!"

А в эпическом мире "Слова о полку Игореве" присутствует и "золотое слово, со слезами смешанное" князя Святослава - слово осуждения ^{всеподобия} честолюбивым Игорю и Всеволоду: "О племянники мои, Игорь и Всеволод! Рано вы начали половецкую землю мечами терзать, а себе искать славу. Но не по чести одолели, не по чести кровь поганых пролили. Ваши храбрые сердца из твердого булата скованы и в дерзости закалены. Что же учинили вы моим серебряным сединам!.. Но сказали вы: "Помужествуем сами: прежнюю славу сами похители, а нынешнюю меж собой разделим. Но не диво, братия, старику помолодеть! Когда сокол возмужает, высоко птица взбивает, не дает гнезда своего в обиду. Но вот мне беда - княжеская непокорность, вспять времена повернули". Но элементы критической оценки чрезмерного честолюбия национальных эпических героев - это уже элементы не эпического характера, свидетельствующие об отходе авторов-повествователей от классических эпических канонов, о пересмотре некоторых неперменных для "эпического" взгляда на жизнь ценностей (что касается "Слова о полку Игореве" - то здесь "неэпический" элемент особенно силен - может быть, потому, что написано "Слово" под свежим впечатлением национальной беды и потому не могло быть проникнуто абсолютным почтением к невольным виновникам этой беды - князьям Игорю и Всеволоду).

Наряду с теми добродетелями, которыми должен был обладать любой национальный эпический герой, отражались в характерах эпических героев и собственно национальные особенности. Поэтому Таризл с Автандилом из грузинского эпоса "Витязь в тигровой шкуре", например (хотя Руставели и сделал их не грузинскими национальными героями, но забросил соответственно в Индостан и Аравию), наделены многими качествами, особенно ценными в Грузии: в частности, умением боготворить женщин (Таризл и Автан-

дил совершает свои подвиги во славу своих возлюбленных), особенным, почти религиозным пониманием дружбы (Авгандил уже выполнил волю своей возлюбленной, принцессы Тинатин, но он вновь бежит из родной столицы на помощь своему другу Таризлу, чтобы помочь тому найти его возлюбленную, Нестан-Дариджан - ведь он уже дал Таризлу клятву: "Ты, что сердце мне пленила, забывая в этот день я, Для тебя я отрекаюсь от любовного служенья. С хрусталем я не сравню драгоценные каменья, Оттого тебя не брошу до последнего мгновенья").

Для национальных героев киргизского эпоса, прежде всего Манаса, также характерно почти религиозное отношение к дружбе (Манас, узнав о гибели близкого друга, оказывается на грани умопомешательства - и именно это становится последней каплей в море бед, которые сумел выдержать Манас: потери друга Манас не выдержал и отныне лишь медленно угасал). Важнейшей чертой характеров большинства героев киргизского эпоса "Манас" является и удивительное гостеприимство, нарушить законы которого всегда считалось на земле киргизского народа тяжким грехом. Не случайно целый ряд сказаний "Манаса" посвящен описанию знаменитой тризны, собравшей гостей со всех концов земли и "съевшей" почти все имеющиеся в распоряжении целого народа запасы.

Следует сказать, что, поскольку национальные героические эпосы, как правило, возникали в эпоху формирования национальных государств, деятельность национальных эпических героев, как правило, жестко подчинена интересам объединения народа в единое государство и отстаиванию интересов этого государства, которое для многих эпических героев отождествлялось с почти обожествленным монархом. Так, Роланд из "Песни о Роланде" совершает

свои подвиги не только во славу Франции, но и во славу своего сюзерена короля Карла, и потому особое возмездие ждало в бою тех мавров, которые осмеливались сказать что-то дурное об императоре Карле: "Марсилиев племянник Аэльро

Пред войском мавров мчит во весь опор,
Язвит французов наших бранью злой:
"Эй, трусы, ждет вас ныне смертный бой
Вас предал ваш защитник и оплот:
Зря бросил вас в горах глупец-король
Падет на вашу Францию позор,
А Карл простится с правой рукой".
Роланд услышал, в ярый гнев пришел,
Коня прищепил и пустил в галоп,
Язвнику нанес удар копьем,
Щит раздробил, доспехи расколол,
Прорезал ребра, грудь пронзил насквозь,
От тела отделил хребет спинной,
Из сарацина вышиб душу вон...
Качнулся и на землю рухнул тот.
В груди торчало древко у него:
Копье его до шеи рассекло.
Воскликнул граф Роланд над мертвецом:
"Презренный, ты сказал о Карле ложь.
Знай, не глупец и не предатель он,
Не зря он нам велел прикрыть отход.
Да не постигнет Францию позор!
Друзья, за нами - первый бой! Вперед!
Мы правы, враг неправ - за нас господь".
Аой!"

А киргизский эпос базируется, например, на описании объединения множества рассеянных по свету и оказавшихся даже на Алтае киргизских племен в единый народ. "Я рабов превратил в народ", - говорит перед смертью Манас сам о себе, считая это главной своей заслугой.

Одной из характерных особенностей большинства национальных эпосов является жесткая взаимосвязь между фактами личной судьбы

национальных эпических героев и важными событиями в судьбах целых народов. В самом деле - ведь, коль скоро эпические герои есть одновременно и живые люди, и символы своих народов в целом, то каждое событие в судьбе героя есть одновременно и событие в судьбе народа. Допустим, женитьба героя или даже его вотупление в борьбу за невесту - это одновременно и объединение или хотя бы начало борьбы за объединение нескольких государств, либо же иные изменения в жизни народа. И если Зигфрид из "Песни о нибелунгах" принимает решение бороться за то, чтобы стать мужем Кримхильды, - то эта борьба неотделима и от территориальных притязаний:

.. "Коль я свою невесту не получу добром,
 Бе я силой вырву у братьев-королей,
 А земли их и подданных возьму в придачу к ней".

Более того, он даже и не желает просто так, без боя, взять Кримхильду в жены, но желает предварительно устроить с ее братом-королем поединок, где ставка - либо (в случае победы) захват Зигфридом бургундских земель, либо (в случае поражения) - отречение Зигфрида от собственного нидерландского престола.

Любовь Таризла из "Витязя в тигровой шкуре" к Нестан-Дариджан накладывает на Таризла обязательство совершить нечто великое во имя своего народа. Просьба, странная в устах реальной девушки, вполне естественна в устах возлюбленной национального эпического героя - в данном конкретном случае Нестан-Дариджан "проверяет" Таризла требованием объявить войну хатавам:

"Жалкий обморок и слабость -
их ли ты зовешь любовью?
Не приятней ли миджнуру
слава, купленная кровью?
Нам обязаны хатавы
дань представить по условию,-
Отчего ж мы потакаем
их обману и злословию?"

Я желаю выйти замуж
за тебя давным давно,
Но увидеться доселе
было нам не суждено.
Лишь твой обморок недавно
я заметила в окно,
Разузнать о происшедшем
было мне немудрено.
Вот совет тебе разумный:
объяви войну хатавам
Заслужи почет и славу
в столкновении кровавом.
Чем кропить слезами розу,
укрепись в сражение правом!
Я ль твой мрак не осветила
блеском солнца величавым!"

Так воля девушки решила судьбу бедных хатавов. (Вообще опасное поручение, данное национальному эпическому герою его возлюбленной, — это характерная составляющая целого ряда национальных эпосов — можно вспомнить в этой связи условие, поставленное Бринхильдой из "Песни о нибелунгах" всем потенциальным женихам). Погоня Автандила и Таризла за похищенной Настан-Дариджан вновь увенчивается важным для мира событием — взятием крепости Каджети, где была скрыта Настан-Дариджан.

"Забастовка" Ахилла из "Илиады" (нежелание продолжать личное участие в Троянской войне) или Манаса из киргизского эпоса (нежелание прибыть на богатырскую тризну) — это трагедия общенародного масштаба (в отсутствие одного — единственного Ахилла ахейцы терпят поражение за поражением; отсутствие на тризне одного единственного Манаса ввергает в разорение весь киргизский народ). Возвращение Ахилла к войску и соответственно появление Манаса на тризне — это опять же радостное событие общенародного масштаба, символизирующие возрождение народной мощи. Наконец, смерть национального эпического героя в большинстве эпосов — это трагедия всего народа, потерявшего свой символ.

После падения Римской империи античная культурная традиция оказалась прерванной. В то же время новые культурные традиции только начали формироваться. Пожалуй, главным, что связывало античность с последующей многосотлетней эпохой Средневековья, было христианство, которое успело стать государственной религией в древнем Риме и которое было принято захватившими большую часть территории Римской империи романскими и германскими племенами. В первые несколько столетий после падения Рима христианские монастыри были практически единственными очагами культуры, в том числе и почти единственными хранителями обломков античной культуры (в частности, трудов древнегреческого философа Аристотеля или древнеримского поэта Вергилия, которые считались едва ли не духовными предтечами христианства). Вообще Средневековье долгое время принято было рассматривать как своего рода "перерыв" в развитии мировой культуры. Между тем именно эти годы были годами расцвета христианской философской культуры. Конечно, свобода исследования в эти годы была ограничена довольно жесткими рамками не подлежащих сомнению догматов, но пространство в пределах этих рамок оставалось свободным для научного исследования. В частности, уже в эпоху Средневековья предпринимались попытки синтеза науки и религии, доказательства того, что вера вовсе не противоречит знанию и что истинность христианских символов веры может быть доказана научно (именно этим как раз и занимался знаменитый европейский теолог эпохи Средневековья Фома Аквинский). В эпоху Средневековья сформулировались и такие два религиозно-философских направления, как номинализм и реализм. "Реалисты" доказывали, что общие понятия ("человек", "природа" и т. д.) существуют реально и первичны

по отношению к конкретным единичным предметам или явлениям, попадающим под эти понятия. Номиналисты же, напротив, считали, что всякие общие понятия — это лишь придуманные человеком обозначения групп единичных вещей: существуют на свете миллионы и миллионы людей, а уж понятие "человек" — это придуманный самим же человеком символ, объединяющий всех реально существующих людей на основе общих признаков (именно поэтому номинализм принято рассматривать как учение стихийно материалистическое).

Безусловно, отразились традиции церковной культуры и на европейской литературе Средневековья и эпохи Возрождения. В этой связи, пожалуй, вершинным явлением в европейской литературе эпохи Средневековья и раннего Возрождения можно считать "Божественную комедию" Данте.

Данте Алигьери (1265-1321)

Флорентинец Данте Алигьери был в известном смысле универсальной личностью. Так, Данте прославился как крупный политический деятель, он даже состоял во флорентийском правительстве в эпоху правления буржуазно-клерикальной партии гвельфов, выступавшей за передачу светской власти в руки церкви. После смены власти Данте вынужден был покинуть Флоренцию и даже был заочно приговорен к сожжению. Последние 20 лет своей жизни Данте находился в вынужденном изгнании. В изгнании Данте и написал "Божественную комедию".

Традиции художественного освоения потустороннего мира были заложены еще в античности — в подземное царство мертвых спускались герои Аристофана, Овидия, Вергилия и т. д. Данте же, опираясь на заложенные еще в античности традиции, подошел уже к освоению христианского загробного мира: не случайно ведет "автобиографического героя" "Божественной комедии" по аду и чистили-

щу не кто иной, как Вергилий – впрочем, по раю он, не будучи христианином, вести "автобиографического" героя-повествователя уже не может. По характеристике Т.О.Сутуевой, Вергилий – символ земной мудрости, ведущей человека от зла к добру, из ада – в чистилище, но дорога в рай перед ним закрыта, ибо он не был христианином, и потому божественная мудрость была ему неведома. По раю повествователя сопровождает уже возлюбленная Данте Беатриче, которой уже ведомо подлинно божественное откровение.

Почему произведение Данте названо "Божественная комедия"? Дело в том, что комедиями во времена Данте было принято называть произведения, имеющие мрачное начало и счастливый конец: "Божественная комедия" Данте, в основе которой лежит движение героя-повествователя от ада к раю, этому критерию вполне соответствует.

Данте – автор "Божественной комедии" смоделировал даже геометрические очертания ада, чистилища и рая: ад в художественном мире "Божественной комедии" – это воронка, уходящая к центру земли. Как известно, всякая воронка имеет свойства сужаться: адская воронка, сужающаяся по мере приближения к центру земли, состоит из 9 концентрических кругов (чем тяжелее грех – тем в более дальнем от земной поверхности круге находится грешник; с другой стороны, чем дальше от земной поверхности – тем меньше диаметр круга; следовательно, чем тяжелее грех – тем меньше было на свете людей, его совершивших, и тем меньше пространство в аду требуется для размещения этих грешников). Дантовское чистилище – это гора с 7 уступами; наконец, дантовский рай состоит из 10 небес, одно выше другого.

У дантовского Ада (как, впрочем, и у царства Аида в глазах древних греков) есть преддверие, где томятся те, кто не

допущен в это царство. В глазах древних греков "пропуском" души в царство Аида было погребенное тело. В художественном мире дантовской "Божественной комедии" не допускают ни в рай, ни в ад тех, кто на земле вообще ничего не совершил - ни хорошего, ни плохого. Впрочем, и в преддверии ада эти люди испытывают почти адские мучения: "И понял я, что здесь вопят от боли

Ничтожные, которых не возьмут
Ни Бог, ни супостаты божьей воли,
Вовек не живший, этот жалкий люд
Бежал нагим, кусаемый слепнями
И осами, роившимися тут".

Первый круг дантовского ада - Лимб, место, где без мук, в полублаженстве живут дохристианские праведники - здесь жили библейские праведники Адам, Авель, Ной, царь Давид, Авраам, здесь живут великие деятели античности. - Сократ о Платон, Диоген, Фалес, Гераклит, Сенека, Гиппократ, Гален, Авиценна, Гомер и Гораций, сам Вергилий. Нашлось в этом круге место и героям античных мифов, а также "Илиады" и "Одиссеи". В этот круг Данте поместил Орфея, его брата Лина (учителя музыки, убитого Гераклом), Гектора, Энея, даже Электру. Оказался в Лимбе даже легендарный мусульманин - султан Саладин.

"Что ж ты не спросишь, - молвил мой вожатый,

Какие души здесь нашли приют?

Знай, прежде чем продолжить путь начатый,

Что эти не грешили; не спасут

Одни заслуги, если нет крещения,

Которым к вере истинной идут.

Кто жил до христианского ученья,

Тот Бога чтит не так, как мы должны.

Таков и я. За эти упущенья,

Не за иное, мы осуждены,

И здесь, по приговору высшей воли,

Мы жаждем и надежды лишены".

И лишь библейские праведники (Адам, Авель, Ной, Моисей, Израиль, Рахиль и некоторые другие) в конце концов оказались в раю — остальным дороги из I-го круга Ада нет. Может показаться, что Данте чрезмерно суров к своим античным предшественникам, — однако на самом деле даже идея Лимба не вполне соответствовала католической догматике. И только потому, что Лимб все же находится в Аду, эта идея не была воспринята как ересь. Одним словом, Данте и так сделал все возможное, чтобы облегчить адские страдания великих людей античности (а о заметном влиянии античных традиций на мироощущение Данте говорит хотя бы и тот факт, что подземное царство Данте по ряду признаков напоминает подземное царство в глазах древних греков и римлян — есть там даже лодочник Харон, которого, правда, Данте сделал бесом:

"А бес Харон сзывает стаю грешных,
Врачая взор, как уголь в золе,
И гонит их, и бьет веслом неспешных").

Во 2-ом круге дантовского Ада, где в качестве судьи присутствует перекочевавший из античности Минос, который "взмахами хвоста на муку шлет", томятся наказанные за грех сладострастия. Это круг "для тех, кого земная плоть звала,

Кто предал разум ради вожделений".

В этом круге несутся в адском вихре Семирамида, ^Еприрасная Елена, ставшая виновницей Троянской войны, и даже легендарный Ахилл. Видно, что Данте по-человечески сострадает тем, кто находится в этом круге, — с болью сердца описывает Данте страдания двух влюбленных, Франчески и Паоло.

В 3-м круге (где находится перекочевавший из античности "трехзевый Цербер, хищный и громадный", который к тому же "собачьим лаем лает на народ") "вязнут в смрадной топи ледяной" обжоры. Казнь, обрушившаяся на них, "не горше, но противней всех других": они находятся в постоянной сырости, на них пада-

ют "тяжелый град, и снег, и мокрый гной", да к тому же еще их изводит своим лаем Цербер.

4-й круг предназначен для совместного проживания скупцов и расточителей. Одни "умом настолько в жизни были кривы,
Что в меру не умели делать трат".

Другие, напротив, делали траты не в меру. И вот они помещены вместе, видимо, в целях взаимного перевоспитания:

"Их множество казалось бесконечным,
Два сонмища шагали, рать на рать,
Толкая грудью грузы, с воплем вечным,
Потом они сшибались, и опять
С трудом брели назад, крича друг другу:
"Чего копить?" или "Чего швырять?"
И, двигаясь по сумрачному кругу,
Шли к оупротивной точке с двух сторон,
По-прежнему ругаясь сквозь натугу".

Вся загробная жизнь их проходит в таких "драках хмурых" — а в воинстве скупцов здесь попадают даже римские папы и кардиналы. В этом же круге находятся и те, кто в жизни поддался гневу:

"Они дрались, не только в две руки,
Но головой, и грудью, и ногами,
Друг друга норовя изгрызть в клочки".

В этом же круге пребывают и те, кто в жизни предавался чрезмерному унынию.

В 5-ом круге пребывают еретики — их казнят перекочевавшие из античности Эринии, а также Медуза Горгона, при виде которой все каменеет.

6-ой круг — огненный круг — предназначен для тех, кто не верил в вечную жизнь души.

7-ой круг предназначен для тех, кто запятнал себя насильем. Этот круг делится на 3 пояса:

"Насилье в первый круг заключено,
Который на три пояса дробится,

Затем что видом тройственно оно.

Творцу, себе и ближнему чинится
Насилье, им самим и их вещам,
Как ты, внимая, можешь убедиться.

Насилье ближний терпит или сам,
Чрез смерть и раны, или подвергаясь
Пожарам, притеснениям, грабежам.

Убийцы, те, кто ранит, озлобляясь,
Громилы и разбойники идут
Во внешний пояс, в нем распределяясь.

Иные сами смерть себе несут
И своему добру; зато так больно
Себя же в среднем поясе кланут.

Те, кто ваш мир отринул своевольно,
Кто возлюбил игру и мотовство
И плакал там, где мог бы жить привольно,
Насильем оскорбляют божество,
Хуля его и сердцем отрицая,
Презрев любовь Творца и естество.

За это пояс, вьющийся вдоль края,
Клеймит огнем Каорсу и Содом
И тех, кто ропшет, Бога отвергая".

В 7-ом круге исполнителями казни служат перекочевавшие из античности кентавры, в том числе и обреченный на смерть Гераклом кентавр Хирон. Кентавры "вдоль реки снуют облавой,

Стреляя в тех, кто, по своим грехам,
Всплывёт не в меру из волны кровавой".

В этом круге варятся в кипятке великие тираны Александр Македонский, Пирр, Аттила.

8-ой круг, делящийся на 10 страшных рвов, предназначен для тех, кто запятнал себя обманом во всех его вариантах, — тут находятся обольстители, лстецы, колдуны, взяточники, воры, злые советники, распространители лжеучений и здесь же — священнослужители, виновные в симонии, то есть в продаже церковных должностей (среди них — и римские папы). В этом круге под-

вергается беспрерывному бичеванию Ясон, известный тем, что добыл золотое руно, — он так наказан за то, что

"Он обманул, украсив речь богато,
Младую Гипсипилу, в свой черед
Товарок обманувшую когда-то.
Бе он бросил там понесшей плод"...

Дьстены здесь, стоя в грязи, хрикали и били себя по голове; взяточники — кипят в смоле и т. д. В 9-ом рву 8-го круга мучатся те, кто был зачинщиком раздоров: они рассечены надвое:

"И все, кто здесь, и рядом, и вдали, —
Виновны были в распрях и раздорах
Среди живых, и вот их рассекли".

В течение определенного времени они успевают срастись — и тогда вновь дьявол их рассекает.

Наконец, наиболее страшен последний, самый малый, 9-й круг; величина этого круга — всего "двадцать две окружных мили". В этом круге пребывают изменники, и разделен этот круг на 4 пояса. В 1-ом поясе (Каина) вморожены в лед предатели родных; во 2-ом поясе (Антенора) находятся предатели родины и единомышленников. Страшна судьба оказавшегося в этом поясе графа Уголино, который в миру был умерщвлен голодом в одной камере с четырьмя своими детьми своим политическим противником архиепископом Руджери — но в аду находится вместе с Руджери.

В 3-м поясе (Толомея) находятся предатели друзей и отрапезников. Наконец, в 4-м поясе 9-го круга (Джудекка) находятся все трое самых страшных в глазах Данте преступников: Иуда Искариот, а также Брут и Кассий, вероломно убившие Цезаря. Все они находятся в пасти у самого владыки Ада Люцифера.

9-й круг — самый малый круг адской воронки; нижняя точка этой воронки находилась в центре земли, а под ней начиналось некое полушарие.

По аналогии с "Адом" построены и две другие части "Божественной комедии". "Чистилище" представляет собой восхождение из Предчистилища, почти Ада, к Земному Раю, где, наконец, в перекочевавшей из античности реке Лете смываются грехи и открывается дорога в Рай, по которому Данте уже идет блаженная Беатриче.

Католическая культура была важнейшей составляющей европейской культуры Средневековья и эпохи Возрождения. В то же время влияние католицизма как государственной религии на развитие европейской культуры было отнюдь не однозначным. Католическая Европа пережила целый ряд инспирированных папской властью всплесков религиозной нетерпимости, сопровождавшихся выкорчеванием из культуры всего "еретического". Так, в 1179 году Латеранский собор провозгласил "Крестовый поход" против еретиков, участием которого было обещано искупление всех грехов на 2 года вперед. Папская булла 1184 года предписывала в довершение ко всему очистить католические кладбища от останков "еретиков". Указ XII Латеранского Вселенского собора (1215г.) фактически объявлял вне закона не только тех, чьи взгляды в каких-то пунктах не совпадали с каноном, но и всех, кто оказывал инакомыслящим как-либо помощь: при этом провозглашался абсолютный приоритет "чистоты веры" перед какими бы то ни было иными соображениями: "...Всех, кто разделяет веру еретиков, дает им пристанище, помогает и защищает их, мы предаем отлучению и объявляем, что если они в течение года не откажутся от своих пагубных взглядов, то будут автоматически (*ipso facto*) объявлены бесчестными и лишены права занимать какие-либо публичные и выборные должности, быть избираемыми на эти должности, а также лишены права выступать в роли свидетелей. Кроме того, они будут лишены права завещать и наследовать. Все освобождаются от каких-либо обязательств по отношению к ним, в то время как их обязательства по

отношению к третьим лицам сохраняются... Что касается тех, кто ослушается приказов церкви и будет поддерживать о еретиками связи, то он будет отлучен до тех пор, пока не исправится. Клирики откажут этим проклятым в причастии, не разрешат предавать их христианскому погребению, отвергнут их подаяния и пожертвования, а если не сделает этого, то сами будут лишены своих должностей"...

С приходом эпохи Возрождения, когда многие канонические догматы стали объектом критического анализа, когда папская власть заметно ослабилась и когда в ряде стран начали проходить реформационные процессы, усилилось и давление на все сферы культуры со стороны папской иерархии. Еще в середине XIII века было принято решение о создании священных инквизиционных трибуналов, обладавших безграничными правами по отношению ко всякой личности. По словам И.Р.Григулевича, "Вообще инквизиция никогда не оправдывала своих жертв. В лучшем случае приговор гласил, что "обвинение не доказано". Это означало, что оно может быть доказано в будущем. Оправдательный же приговор не мог служить помехой для нового процесса против той же жертвы. Иногда таких "оправданных" выпускали под большой залог на свободу, требуя ежедневно являться к дверям трибунала инквизиции и стоять там "от завтрака до обеда и от обеда до ужина" на случай, если инквизицией будут обнаружены новые улики и потребуются "оправданных" вновь водворить за решетку". И разгар инквизиционного террора приходится именно на годы Возрождения. Так, именно в эту эпоху началась "охота" на ведьм и колдунов, то есть людей, вступивших в сговор с дьяволом, — после издания в 1487 году "инструктивной" книги "Молот ведьм", где описывались всевозможные козни ведьм и колдунов и меры борьбы с ними. В результате на-

чавшейся "охоты на ведьм" всего в Европе в XV-XVI веках по обвинению в ведовстве было сожжено около 100.000 человек; только в небольшом городе Бамберге в центральной Германии в 1609-1633 годах по обвинению в колдовстве было казнено около 900 человек, в том числе 5 бургомистров. Естественно, что жертвами "охоты на ведьм" в первую очередь становились люди, взгляды которых несколько отличались от общепринятых, либо же вызывавшие подозрения своими "излишне" обширными знаниями (ведь считалось, что сговор с дьяволом открывает путь к безграничному знанию). Именно на этой основе и родилась легенда о сговоре с дьяволом реально жившего в XVI веке ученого доктора Фауста. А кто знает, сколько потенциально великих деятелей мировой культуры стали жертвами "охоты за ведьмами" в самом начале своего пути?

Другим средством давления на "неканоническую" культуру стал Индекс Запрещенных Книг, существовавший в 1559 года: в этот Индекс входили многие классические произведения античности, священные книги других религий (Талмуд, Коран и т.д.) и даже "неканонические" варианты Библии. Папа Павел IV, оставший инициатором этого Индекса, вообще запретил при этом печатание каких-либо книг без предварительной цензуры инквизиции. Индекс существовал до 1966 года: через этот Индекс прошли Джордано Бруно, Ф.Бэкон, Р.Декарт, М.Монтень, Б.Паскаль, (а впоследствии - Б.Спиноза, Вольтер, Руссо, Стендаль, Гюго, Гейне, Бальзак, Жорж Санд, Ж.-П.Сартр).

Таковы были условия, в которых развивалась европейская культура Средневековья и эпохи Возрождения.

ЕВРОПЕЙСКАЯ КАРНАВАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ СРЕДНИХ ВЕКОВ И ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Германские племена, захватившие территорию Римской импе-

рии, через какое-то время сами приняли христианство. Шли годы, десятилетия, века - и кочевые племена оседали. Европа становилась все более тесной - и за племенами начали закрепляться определенные территории, хотя в ходе межплеменных войн границы между этими территориями время от времени менялись. Постепенно стали закладываться и фундаменты национальных государств. Параллельно формировались и национальные культурные традиции, которые в эпоху Средневековья (У-ХШ-ХУ века) были очень тесно связаны с общеевропейской религиозной культурой. Фактически монастыри были в эпоху Средневековья (особенного раннего) почти что единственными центрами книжной культуры: там велись научные исследования главным образом богословского характера; там же поддерживался всегда готовый погаснуть огонек искусства - живописного, музыкального, литературного. (Университеты - центры светской культуры - начали возникать значительно позже).

Что касается народной культуры средневековой Европы, то она была тесно связана с культурой церковной: ведь церковная культура не была изолирована от окружающего церковью мира. Достаточно лишь сказать, что в Европе существовал весьма развитый институт странствующих монахов, обходивших "святые места"; - и эти монахи, безусловно, были в какой-то мере и носителями монастырской культуры в миру, и влияние их было зачастую очень плодотворным для народной культуры - есть, например, даже ряд свидетельств того, что знаменитая французская "Песнь о Роланде" - это обработанные странствующими певцами-жонглерами прозаические рассказы странствующих монахов.

Одна из важнейших составляющих народной культуры Средневековья (а позже - эпохи Возрождения), кстати, тоже довольно тесно связанная с церковной культурой, была карнавальная традиция. Как уже говорилось выше, в культурах многих народов отразилась,

в принципе, естественная потребность в периодическом комическом переосмыслении традиционно незыблемых ценностей, во временном разрушении иерархических лестниц и низвержении авторитетов. Ф. М. Достоевский – автор повести "Записки из подполья" (1864) заставил своего героя-рассказчика сделать следующее замечание относительно человеческой природы: "Вы верите в хрустальное здание, навеки нерушимое, то есть в такое, которому нельзя ни языка украдкой выставить, ни кукиша в кармане показать? Ну а я, может быть, потому-то и боюсь этого здания, что оно хрустальное и навеки нерушимое и что нельзя будет даже и украдкой языка ему выставить". У многих народов выход этой потребности хотя бы на время "выставить язык" традиционной ценностной системе давался во время карнавальных действий (вроде римских Сатурналий), которые у некоторых народов занимали до 3 месяцев в году; очень сильна была карнавальная традиция и в средневековой Европе, что парадоксально сочеталось с огромным влиянием церкви практически на все сферы светской жизни. Вроде бы – совмещение несовместимого, однако в глазах средневековых европейцев это совмещалось. М. Бахтин – автор книги "Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса" пишет в этой связи: "Средневековые люди были равно причастны двум жизням – официальной и карнавальной, двум аспектам бытия – благоговейно-серьезному и смеховому. Эти два аспекта сосуществовали в их сознании". Это сочетание могло быть очень причудливым – по характеристике М. Бахтина, "Человек средневековья мог совмещать благоговейное присутствие на официальной мессе с веселым пародированием официального культа на площади... В очень яркой и наглядной форме это сосуществование отражалось на страницах иллюминированных рукописей XIII-XIV веков, например, легендариев, то есть

рукописных сборников житий святых. Здесь в пределах одной страницы совмещаются благоговейно-строгие иллюстрации к житийному тексту с целым рядом свободных, то есть не связанных с текстом, изображений химер (причудливых сочетаний человеческих, животных и растительных форм), комических черт, жонглеров с их акробатическими трюками, маскарадных фигур, пародийных сценок и т.д., то есть чисто карнавальных гротескных образов. И все это, повторяем, в пределах одной и той же страницы. Плоскость страницы, как и сознание средневекового человека, вмещало в себя оба аспекта жизни и мира". И именно поэтому в рамках средневековья существовали официальные празднества и карнавалы: "Официальные праздники средневековья - и церковные и феодально-государственные - никуда не уводили из существующего миропорядка и не создавали никакой второй жизни. Напротив, они освящали, санкционировали существующий строй и закрепляли его. Связь с временем стала формальной, омены и кризисы были отнесены в прошлое. Официальный праздник, иногда даже вопреки собственной идее, утверждал стабильность, неизменность и вечность всего существующего миропорядка: существующей иерархии, существующих религиозных, политических и моральных ценностей, норм, запретов. Праздник был торжеством уже готовой, победившей, господствующей правды, которая выступала как вечная, неизменная и непререкаемая правда. Поэтому и тон официального праздника мог быть только монолитно серьезным, смеховое начало было чуждо его природе...

В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов. Это был подлинный праздник времени, праздник становления, омен и обновлений. Он был враждебен всякому увековечению, завершению и концу. Он смотрел в не-

завершившее будущее". Важнейшие особенности карнавального смеха, по характеристике М.М.Бахтина, — его всенародность, универсальность (то есть направленность на все и на всех, в том числе и на самих участников карнавала) и, наконец, амбивалентность, то есть сочетание двух фактически противоположных взглядов на мир в рамках единого целого (карнавальный смех, по Бахтину; "веселый, ликующий и — одновременно — насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает".).

М.Бахтин уделял немалое внимание и изучению конкретных проявлений карнавальной традиции в Европе Средневековья и эпохи Возрождения. Отдельно анализируются карнавальные ругательства и клятвы (кстати, в древности карнавальное переосмысление бытия допускало даже ругательства в адрес божества). Другим характерным для средневековой карнавальной традиции проявлением было топографическое смещение верха и низа друг относительно друга. Дело в том, что традиционные топографические понятия "верх" и "низ" имеют в рамках общественного сознания и ценностное наполнение: "верх" — символ чего-то возвышенного, устремленного в небо; "низ" — символ чего-то более близкого к земле, отдаляющего человека от неба, даже позорного (отсюда, кстати, возникли некоторые названия эстетических категорий — "возвышенное" и "низменное"). И вот для европейской карнавальной традиции эпохи Средневековья как раз и был характерен временный обмен верха и низа местами — опускание возвышенного, возвышение того, что традиционно символизировало "низ", и т. д.

Смеховая культура эпохи Средневековья, несмотря на свою внецерковную первооснову, имела много точек соприкосновения и с культурой церковной. Надо сказать, что средневековая европейская церковь, несмотря на свою нетерпимость ко всякой "ереси", была на удивление терпима к народной смеховой традиции. М.Бах-

тин так характеризует причины этой терпимости:

1. "Официальная церковно-феодалная культура в VI, VII и даже в IX веках была еще слабой и не вполне сложившейся.
2. Народная культура была очень сильна, с ней нельзя было не считаться, а отдельными элементами ее приходилось пользоваться в целях пропаганды.
3. Были еще живы традиции римских Сатурналий и других форм легализованного римского народного смеха.
4. Церковь приурочивала христианские праздники к местным языческим празднествам (в целях их христианизации), связанным с смеховыми культурами.
5. Молодой феодальный строй был еще относительно прогрессивен и потому относительно народен".

И вот уже в ряде богословных книг появляются обоснования права людей на ритуальное комическое переосмысление традиционных ценностей. Папа римский Лев XIII даже заявил: "Так как церковь состоит из божественного элемента и элемента человеческого, то этот последний должен быть раскрыт с полной откровенностью и честностью, как сказано в книге Иова: "Бог не нуждается в нашем лицемерии". Фульдский аббат IX века Рабан Мавр создал сокращенную редакцию комической "Вечери Киприана", а в своем посвятельном письме оправдывал такую вечерю так: "Подобно тому как церковь содержит в себе и хороших, и дурных людей, так и его поэма содержит в себе речи этих последних". Легализован церковью был и праздник дураков, который справлялся в день святого Стефана, на новый год, в день "невинных младенцев", в "богоявление", в "Иванов день". По характеристике М.Бахтина, "Праздники эти первоначально справлялись в церквях и носили вполне легальный характер, потом они стали подулегалными, к исходу же средневековья и вовсе не-

легальными; но они продолжали существовать на улицах, в тавернах, влились в масленичные увеселения. Особую силу и упорство праздник дураков... проявлял именно во Франции. Праздники дураков в основном носили характер пародийной трагедии официального культа, сопровождались переодеваниями и маскировками, непристойными танцами. Особенно необузданный характер эти увеселения низшего клира носили на новый год и праздник богоявления.

Почти все обряды праздника дураков являются гротескными снижением различных церковных обрядов и символов путем перевода их в материально-телесный план: обжорство и пьянство прямо на алтаре, неприличные телодвижения... и т. д.". Одна из апологий праздника дураков, сформулированная во Франции в XV веке и опровергнутая в циркулярном послании парижского факультета богословия, гласит, что праздник дураков необходим, "чтобы глупость (шутовство), которая является нашей второй природой и кажется прирожденной человеку, могла бы хоть раз в году свободно изжить себя. Бочки с вином лопнут, если время от времени не открывать отверстия и не пускать в них воздуха. Все мы, люди, - плохо сколоченные бочки, которые лопнут от вина мудрости, если это вино будет находиться в непрерывном брожении благоговения и страха божьего. Нужно дать ему воздух, чтобы оно не испортилось. Поэтому мы и разрешаем себе в определенные дни шутовство (глупость), чтобы потом с тем большим усердием вернуться к служению господу".

Из этой же серии - и освященный церковью "праздник ослов", в память бегства Марии с младенцем Иисусом в Египет на осле, и многочисленные смеховые элементы, вносимые в пасхальный и рождественский ритуалы. В дни Пасхи, например, по словам М.Бахтина, "Священник с кафедры позволял себе... всевозможные рассказы и шутки, чтобы после долгого поста и уныния вызвать у своих прихожан веселый смех, как радостное возрождение; смех этот и называл-

оя "пасхальным смехом" (церковные шутки разрешались одновременно с окончанием поста и разрешением употреблять мясо). Рождественский ритуал включал в себя и исполнение духовных песнопений, в том числе церковных гимнов, на светские, в том числе даже удивительные и смеховые мотивы. В дни освящения церквей устраивались ярмарки, сопровождающиеся обжорством и пьянством. Отсюда же берет свое начало сохранившаяся до сих пор традиция сопровождать поминовение усопшего едой и винопитием. Некоторые святые, например святой Мартин и святой Михаил, считались покровителями виноделия, в связи с чем в ритуал осенних праздников в честь этих святых включался и вакхический компонент: попросту говоря, правоверные в эти праздники должны были отдавать изрядную дань тому, покровителям чего эти святые были.

Позже церковь была уже менее терпима к разного рода "околоцерковному смеху" и "священным пародиям". Особенно много запретов пришлось пережить "празднику дураков". Впервые этот праздник был запрещен Толедским собором в первой половине УП века; в последний раз - Дижонским парламентом в 1552 году.

Эпоха Средневековья в Европе (в разных странах - в разное время) сменилась эпохой, которая условно называется эпохой Возрождения (в Италии традиции Возрождения начали закладываться уже в XII веке, в Англии даже XVI век принято еще считать эпохой Возрождения). Наступление этой эпохи связано с переворотом в общественном сознании: ранее усвоенные на уровне "чуда, тайны и авторитета" догмы начали подвергаться если не пересмотру, то, по крайней мере, сомнению и критике; уменьшилась роль официальной церкви в духовной жизни общества, а в некоторых странах, например в Германии, эпоха Возрождения совпала по времени (и это не было случайным!) с церковной Реформацией, с освобождением из-под папской власти и торжеством различных протес-

тантоких течений, которые ориентировали человека, в отличие от католицизма, не на передоверение человеком своей воли господствующей церкви в лице ее местных органов, но на личный контакт с Богом и соответственно на принятие личной ответственности за все совершенное — ответственности, которую не могут снять ни отпустивший грехи священник, ни даже сам папа римский — одним словом, никто из смертных, какой бы властью в этом мире он ни обладал. Вступление на путь Реформации для большинства европейских народов отождествлялось с вступлением на путь свободы.

Изменилась в эпоху Возрождения и господствующая концепция человека. Человек был теперь в глазах гуманистов Возрождения не слабым и греховным существом, но осознающей себя личностью, способной нести личную нравственную ответственность и заслужившей право на свободу. Постепенно реабилитация личности дошла фактически до обожествления человека во всех его проявлениях, до идеи безграничного совершенства человека, которое неизбежно проявится, стоит лишь освободить человека от сковывавших его цепей. Безусловно, эта атмосфера не могла не отразиться на карнавальных традициях народов Европы. Эпоха Возрождения была эпохой выхода смеховой культуры за пределы специально отгороженных для нее "вольеров". По характеристике М.Бахтина, "уже на исходе средневековья начинается процесс взаимного ослабления границ между культурой смеха и большой литературой. Низовые формы начинают все более и более проникать в верхние слои литературы. Народный смех проникает в эпос, повышается его удельный вес в мистериях. Начинают расцветать такие жанры, как моралите, соти, фарсы. Для XIV и XV веков характерно появление и расцвет шутовских обществ — "Королевство Базаом", "Ребята без печали" и др. Смеховая культура начинает выходить за узкие

праздничные грани, стремится проникнуть во все сферы идеологической жизни.

В эпоху Ренессанса этот процесс завершился. В романе Рабле средневековый смех нашел свое высшее выражение. Он стал здесь формой для нового свободного и критического исторического сознания".

Очень представительна для смеховой культуры эпохи Возрождения книга Франсуа Рабле (1494-1553) "Гаргантюа и Пантагрюэль". Эту книгу можно считать своего рода манифестом смеховой культуры, вырвавшейся из замкнутого пространства и постепенно приобретающей все большее влияние. Система ценностей в художественном мире "Гаргантюа и Пантагрюэля" - это перевернутая система ценностей реального мира, это система, в которой господствует материально-телесное начало. Само имя великана Гаргантюа переводится как "Ну и здоровая же у тебя глотка", а, пожалуй, первое, чему он научился еще в младенческом возрасте, - это пить вино. Описывая путешествия своих героев, Рабле не упускает возможности вдоволь поиздеваться над всевластием римских пап - и высаживает своих героев на остров Папиманов, поклонников римских пап, где поклонение папам римским доведено до абсурда. Услышав от странствующих героев книги, что им приходилось видеть нескольких пап, Папиманы дружно опустили на колени, "воздевая руки к небу и крича: - О счастливые! О блаженные люди!". Ведь, как выяснилось, Папиманы создали своего рода "теорию", согласно которой потенциальный приезд на остров папы трактуется как второе пришествие Христа. Перед этим судьба забрасывает странствующих героев на остров Папифигов, которые были наречены так в наказание за то, что один из жителей острова, будучи на соседнем острове Папиманов, показав фигу портрету папы, - правоверные Папиманы, не вы-

держав этого коцунства, вскоре атаковали соседний остров, опустошили его, а жителей нарекли Папефигами.

Спускается Рабле вместе со своим героем Эпистемоном и в преисподнюю, продолжая тем самым традиции Вергилия и Данте, первый из которых провел своего Энея по подземному царству Плутона, в том числе показал ему Тартар, некое подобие христианского ада, а второй из которых провел читателя по всем кругам уже христианского ада. Однако и преисподняя в художественном мире книги Рабле служит для карнавального развенчания традиционной иерархии: загробная жизнь в художественном мире книги Рабле есть перевернутая земная жизнь. Те, кто обладал властью и славой в земной жизни, в загробной жизни оказались на нижних ступеньках социальной лестницы: "Я застал Александра Великого за починкой старых сапог, которой он добывал себе средства к жизни. Коерко - торгует горчицей.

Ромул - стал солеваром.

Нума Помпилий - слесарем.

Тарквиний Гордый - старьевщиком.

Сулла - перевозчиком на пароме.

Кир, царь персидский - скотником...

Брут и Кассий - землемерами.

Демосфен - виноделом.

Цицерон - истопником...

Царь Эней - мельником,

Ахилл - покрылся вшами.

Агамемнон - стал блюдолизом.

Улисс - косцом.

Нестор - бродягой.

Дарий - чистильщиком отхожих мест.

Сципион Африканский - ходит босой и орет: "Дрожжи, дрожжи!"...

Траян - занимается ловлей лягушек.
Антоний - служит лакеем.
Лукулл - поваром.
Юстиниан - делает икрушки.
Гектор - стал поваренком.
Парис - оборванцем, нищим.
Ахилл - занимается уборкой сена...
Нерон - дудит на флейте...
Юлий Цезарь и Помпей - смеют суда...
Язон - служит счетчиком,
Пирр, царь эпирский - кухонным мужиком,
Октавиан Август - стал архивной крысой,
Папа Бонифаций Восьмой - лудильщиком,
Папа Александр - крысоловом,
Папа Сикст - лекарем в венерической клинике...
Мелюзина прекрасная - служит судомойкой,
Елена - в горничных,
Клеопатра - торгует луком,
Семирамида - зарабатывает на хлеб, вычесывая вшей у оборванцев...
Таким образом, те, кто были важными господами на этом свете, с трудом зарабатывают себе на жалкое существование в другой жизни. Наоборот, философы и те, кто в этом мире терпели нужду, стали на том свете в свою очередь важными господами.

Я видел Диогена, который чванно красовался в пурпуровой тоге, со скипетром в правой руке, и приводил в бешенство Александра Великого (имеется в виду Александр Македонский - В.Р.) тем, что бил его палкой, когда тот плохо чинил ему башмаки". Более того, те, кому не довелось заболеть на земле венерической болезнью, обречены заболеть в раблезианском подземном царстве, поэтому таких больных там больше ста миллионов и бывшему папе рим-

скому Сиксту работы хватает.

Изображение Рабле традиционно незыблемых ценностей в смеховом аспекте нельзя рассматривать как глумление над христианской верой. Объект осмеяния в художественном мире "Гаргантюа и Пантагрюэля" — это прежде всего церковь, фактически превратившаяся в высший орган светской власти, вмешивающийся в весьма далекие от веры в собственном смысле этого слова дела и именем Христа применяющая к неугодным материально выраженное насилие. И знаменитый великан Гаргантюа, кстати, — верующий христианин, который не признает лишь веры показной, фальшивой, рассчитанной на ожидание каких-то благ на земле: "Монахи бормочут себе под нос несметное множество всяких житий и псалмов, которых сами не понимают. Они десятками отсчитывают на четках "отче наш" попережку с длинными "богородицами", не вникая в их смысл и ни о чем не думая. Я называю это насмешкой над Богом, а не молитвой. Помогай им Бог, если они действительно молятся за нас, грешных, а не из страха потерять свои хлеба и жирные супы. Все истинные христиане, кто бы они ни были и где бы они ни жили, во всякое время молятся".

Рабле убежден в изначальном совершенстве человеческой природы, в том, что человек сам, без какого бы то ни было внешнего принуждения, способен нести Бога в своей душе и творить добро, что для удержания людей на пути истинном вовсе не нужны разного рода церковные институты, включая институт папства, которые бы определяли каждый шаг своих духовных подопечных. Поэтому Рабле и создает руками Гаргантюа утопическую Телемскую обитель, в регламенте которой есть лишь одна статья — "Делай, что хочешь", которая обосновывается следующим образом: "Ибо люди свободные, благородные, образованные, живущие в приличном обществе, уже

от природы обладают инстинктом и побуждением, которые толкают их на добродетельные поступки и отвлекают от порока: этот инстинкт называется честью.

Но когда те же люди подавлены и поработены низким насилием и принуждением, они направляют то самое благородное рвение, которое раньше свободно влекло их к добродетели, на свершение и сокрушение своего рабства, ибо мы всегда стремимся к тому, что запрещено, и жаждем того, в чем нам отказывают". Подобное восхищение человеческой природой было присуще не только Рабле: оно было своего рода краеугольным камнем, лежащим в основе всего ренессансного гуманизма. Увы, время показало, что источники многих зол, улы, заложены в самой человеческой природе и что телесный принцип "Делай, что хочешь", улы, к человеческому обществу неприменим. Гуманизм эпохи Возрождения в какой-то момент продемонстрировал собственную ограниченность (увы, любая созданная на каком-то конкретном временном промежутке концепция мира и человека обречена в какой-то момент продемонстрировать собственную ограниченность - бесконечность не может быть до конца постигнута в рамках какого-то ограниченного временного промежутка). Но вклад гуманизма эпохи Возрождения в развитие мировой гуманистической традиции воистину неосценим: ведь эпоха Возрождения является прежде всего эпохой возрождения идеи самоценности человеческого "я".

В рамках смеховой культуры эпохи Возрождения в ряде европейских стран сформировались родственные повествовательные жанры типа французских моралите, немецких шванков или русских городских повестей XVII века. Это, как правило, небольшие по объему повествования (объем их может колебаться от размеров анекдота до нескольких десятков страниц), описывающие какие-либо

реальные или вымышленные смешные случаи. Чтобы представить себе допустим, структуру немецкого шванка, можно вспомнить какой-нибудь из известных анекдотов и несколько "раздуть" его, наполнив какими-то деталями, подробностями. Кроме того, в немецких шванках, как правило, наличие смеховой составляющей сочетается с тем, что в баснях называется "моралью", поэтому можно говорить о том, что в шванках сочетается элементы народной смеховой традиции и элементы церковной культуры. (По свидетельству М.Бахтина, "Лучший сборник немецких шванков принадлежит монаху и знаменитому в свое время проповеднику Иоганну Паули").

Можно вычленить и ряд "бродячих сюжетов", объединяющих комические рассказы разных народов. Одна из таких схем - "грешник, который попал в рай, так как знал Священное писание и сумел уличить святых, охраняющих рай, в более тяжких грехах". В сборнике немецких швангов XVI века "Ночной дозор", "призванном служить к вящей пользе находящимся в ночном дозоре офицерам и унтер-офицерам, а также и прочим господам, одолеваемым в ночную пору дремотой или же печальными мыслями", есть шванк басенного типа под названием "Почему ландскнехты (наемные солдаты) попадают в рай, а не в ад". Фабульная линия здесь следующая. В одном сражении погибло много ландскнехтов, и после смерти они "в полном боевом порядке, при оружии и с полковыми знаками, как живые, замаршировали... по направлению к геенне огненной". Но черти испугались их и решили не пускать - вдруг это воинство Бога, пришедшее брать ад штурмом ("поскольку Господа Бога нашего Иисуса Христа изображают с красным победным знаменем, поднятым в то мгновение, когда он спускается в преисподнюю, чтобы уничтожить её"). Ландскнехтам было изложено решение чертей: "Наше общее мнение вкратце таково: валите-ка отсюда прочь,

поворачивайте направо и пробуйте устроиться в рай, потому что мы вас сюда не пустим и обитать у нас не позволим". Тогда отправились ландскнехты в рай, а их там встречает святой Петр и не пускает на том основании, что в жизни они слишком много грешили. И тогда один из ландскнехтов, знавший священное писание, держал ответную речь: "Подобает ли свирепому волчищу, пожирающему без разбора коров, телят и овец, именовать разбойником жалкого лиса лишь потому, что тот, случается (да и приходится), душит иногда кур? Или ты, лысый чурбан, позабыл о своих собственных прегрешениях? Позабыл, как солгал своему Учителю и Спасителю и как от него отрекся? Отрекся не один раз, а трижды! А ведь никто из нас ни в чем подобном нельзя упрекнуть". В итоге святой апостол Петр испытал чувство раскаяния и впустил в рай всех ландскнехтов. Заканчивается шванк, как и большинство немецких шванков, морализирующим выводом:

"Узнать захочешь, в чем ты лих,
Так оскорби двоих-троих.
Пусть двое робко промолчат,
Но третий отомстит стократ.
Поэтому куда добрей
Суди о каждом из людей".

Упрек этот обращен, конечно, не к ландскнехтам, а к святому Петру, а читающие этот шванк в ночном дозоре ландскнехты могли теперь еще тверже увериться в том, что место в рай им обеспечено.

Сюжет этого шванка сродни сюжету русской "Повести о бражнике", датируемой XVII веком. Правда, бражник из русской повести сразу отправляется по направлению к раю, в ад даже и не заглядывает. А сменяющие друг друга святые не пускают бражника в рай на том основании, что бражничество — слишком тяжелый грех. А бражник оказался еще и знатоком Священного писания и сумел

напомнить всем святым об их собственных грехах: апостолу Петру о том, что тот трижды от Христа отрекся; апостолу Павлу — о том, что тот "первомученика Стефана камением побил"; царю Соломону — и том, что тот идолам поклонялся, да и в рай попал условно, "на птичьих правах"; святителя Николае — о том, что тот убил на вселенском соборе грешного Ария, тогда как "святителем не подобает рукам дерзку быть". Наконец, появляется Иоанн Богослов — емя бражник наполнил о том, что в своем Евангелии Иоанн призывает людей любить друг друга, а сам, не пуская бражника в рай, проявляет к нему ненависть. Кончилось все это тем, что Иоанн Богослов изрек: "Ты еси наш человек, бражник! Вниди к нам в рай". А бражник до того обнаглед, что занял в раю лучшее место, а на упрек ответил: "Святи отцы! Не умеете вы говорить о бражником, не токмо что о трезвым". И тогда окончательно растерявшиеся святые решили: "Буди благословен ты, бражник, тем местом во веки веков!"

Другая сюжетная схема — "мужчина, переодевшийся в женское платье (или наоборот) для достижения своей цели". Один из немецких шванков XVI века с ярко выраженной антикатолической направленностью (XVI век — век Реформации в Германии) называется "Про папу по имени Агнесса" и повествует о том, как одна ученая дама, переодевая в мужское платье, сделала богословскую карьеру и была в конце концов избрана папой римским, что открылось лишь тогда, когда она умерла от родов во время крестного хода. Из этого автор шванка, видимо сторонник лютеранства, выводит антикатолическую мораль: "Мог ли господь Бог преподавать папистам урок более очевидный своего презрения к ним, мог ли заклеить их стыдом и позором сильнее, нежели допустив избрание в папы римские особы женского пола? Но католикам хоть плюй в глаза, им все божья роса: для глухих две обедни не служат

лишь потому, что и двух им мало; короче говоря: живости ума у них не больше, чем живости тела у египетской мумии".

Похожая сюжетная схема легла в основу русской "Повести о Фроле Скобееве", датированной ХУП веком; главный герой этой повести, дворянин Фрол Скобеев, сумел добиться своей цели (жениться на любимой девушке), лишь переодевшись в женское платье и пробравшись в таком виде на девичьи посиделки.

Один из "бродячих" сюжетов лег и в основу шванка "Про то, как епископа Майнцского съели мыши". - "В окрестностях Бингена на Рейне до сих пор еще можно увидеть высокую башню, именуемую Мышиной. Названием же своим она, как рассказывают, обязана такой истории: во времена великого императора Оттона, а именно в лето Господне шестьсот четырнадцатое, сидел в Майнце епископом человек по имени Гатто. И случилось при нем великая засуха, и начался голод, и бедные люди принялись просить подаяния. И собрал Гатто большую толпу народа в своем амбаре - и съел их там живо. И объяснил свое злодеяние так: "Бедные люди все равно что мыши. Жрут хлеб, а проку от них никакого". Господь Бог наш, однако же, не оставил негодного епископа безнаказанным и повел мышам в несметных количествах врываться к нему в дом, не давать ему ни минуты покоя и угрожать ему тем, что они собираются съесть его живьем. В великом страхе бежал Гатто в вышеназванную башню, желая схорониться там от напасти, но не ушел от божьего гнева: мыши, переплыв Рейн, ворвались к нему в башню, загрызли его и съели.

"Чем ты всеильней и всевластей,
Тем и вина твоя ужасней.
Злодея Гатто смерть нашла
В отместку за его дела".

Впоследствии этот сюжет был использован и Стендалем, и англий-

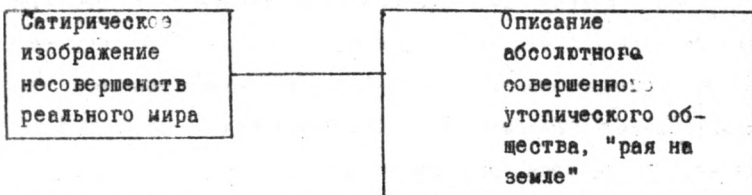
ским поэтом-романтиком Робертом Саути. Впрочем, этот сюжет едва ли можно считать принадлежностью смеховой традиции.

Шли годы. Ренессансная концепция человека постепенно стала обнаруживать собственную ограниченность. Это сочеталось и с кризисом смеховой культуры эпохи Возрождения. И если, по М.Бахтину, "шестнадцатый век - это вершина в истории смеха", то уже XVII век характеризуется для ряда европейских стран победой абсолютизма - политического, идеологического, ценностного. Естественно, что смеховой культуре в рамках вновь сформировавшихся систем претендующих на абсолютность ценностей места практически не оставалось. По характеристике М.Бахтина, "В XVII веке проходила стабилизация нового порядка абсолютной монархии. Создавалась новая, относительно прогрессивная, всемирно-историческая форма". Она нашла свое идеологическое выражение в рационалистической философии Декарта и в эстетике классицизма...

В новой официальной культуре побеждают тенденции к устойчивости и завершенности бытия, к однозначности и однотонной серьезности образов. Амбивалентность гротеска становится неприемлемой. Высокие жанры классицизма совершенно освобождаются от всякого влияния гротескной смеховой традиции.

Однако традиция эта не вовсе умирает; она продолжает жить и бороться за свое существование как в низких канонических жанрах (комедия, сатира, басня), так, в особенности, и в жанрах неканонических (в романе, в особой форме бытового диалога, в бурлескных жанрах и др.); продолжает она жить и на народной сцене (Табарен, Тирлюппен и др.). Все эти жанры носили в большей или меньшей степени оппозиционный характер. Это и позволило гротеско-смеховой традиции проникнуть в них. Но и эти жанры оставались все же - в большей или меньшей степени - в границах официальной культуры, и потому смех и гротеск изменяют в них свою природу и деградируют".

Кризис средневековой догматики, естественно, породил потребность в смене ценностных приоритетов. Культ страдания на Земле и загробного блаженства сменился реабилитацией человека земного – и это вызвало потребность в моделировании более совершенных форм земного мироустройства, при котором было бы достигнуто совпадение интересов отдельных людей и общества в целом. Одновременно религиозная традиция поиска абсолютного совершенства проявилась в том, что большинство "утопистов" эпохи Возрождения строили свои утопические конструкции по модели загробного рая, то есть отталкивались не от реальности, подлежащей усовершенствованию, но от своих представлений об абсолютном совершенстве. Большинство утопистов эпохи Возрождения строили свои утопии по следующей модели:



Именно поэтому, осознавая отсутствие "моста" между реальностью и своей идеальной моделью, Т. Мор, например, как раз и дал своему идеальному острову название "Утопия", что значит "Нигде". Тем не менее порой утописты эпохи Возрождения моделировали в самых общих чертах и направления движения к "земному раю".

Впрочем, утопия эпохи Возрождения имеет свои корни и в средневековом фольклоре: люди всегда испытывали потребность видеть перед собой идеал земной жизни. В английском фольклоре, например, утопическая традиция проявилась в стихотворных "легендах о стране Кокейн", жизнь в котором на 100% соответствует представлениям

авторов песен об идеале: это страна, где стены домов и монастырей изготовлены из разного рода деликатесов, где

" В еде и одежде
Нету нехватки,
У мужа с женой
Не бывает схватки.
Все вместе у всех,
У юнцов, стариков,
У кротких и бѣлых,
Худих, толстяков".

И где безграничная свобода отдельной личности каким-то мистическим образом сочетается с безграничным благосостоянием общества в целом.

Впоследствии, в эпоху Возрождения, приоритет безграничной свободы личности очень отчетливо отразился в частично утопическом художественном мире романа Ф. Рабле "Гаргантюа и Пантагрюэль".

В то же время реабилитация личности в эпоху Возрождения, безусловно, сопровождалась и поиском каких-то социальных первооснов совершенства: в конце концов свобода для одной личности всегда имеет предел, за которым она перерастает в несвободу для другой (или других). И в основу утопий целого ряда гуманистов Возрождения был положен критерий Разума как абсолютно объективной ценности: стоит только построить общество на принципах Разума и объяснить его обитателям разумность подобного устройства, как отпадет необходимость во всяком внешнем ограничении человеческой свободы. Поняв, что разумно, а что - неразумно, человек с радостью устремит свой взор в сторону разумного (эта традиция впоследствии найдет свое продолжение в идеологии Просвещения). Взять, например, утопию Ф. Бэкона "Новая Атлантида" (написана примерно в 1623 году). В утопической Новой Атлантиде безграничной свободы личности нет - там есть законы, раз-

решающие одно и запрещающие другое, там человек в значительно большей степени ограничен в своих поступках, нежели европеец эпохи Возрождения, ибо в этом утопическом обществе общепризнанной истиной является следующее положение: "...Недозволенная похоть подобна печи, где стоит закрыть выход пламени, как оно затухает; а стоит дать ему волю, начинается бушевать". Однако законы утопического общества Новой Атлантиды настолько разумны, что внешнего принуждения по отношению к его обитателям применять просто не приходится - просто все, осознавая разумность этих законов, соблюдают их. Да и к тому же "уважение к себе считается у них наиболее могущественным, после религии, средством обуздания пороков". В этом "идеальном обществе" царит культ Истины - и потому в этом обществе считается преступлением всякое манипулирование человеческим разумом, хотя бы даже в интересах общества: у всех - равное право на познание - "Есть у нас особые дома, где исследуются обманы органов чувств. Здесь показываем мы всякие фокусы и тут же разъясняем их обманчивость. Ибо вам должно быть очевидно, что, открыв столько естественных явлений, вызывающих изумление, мы могли бы также бесчисленными способами обманывать органы чувств - стоит лишь облечь эти явления тайной и представить в виде чудес. Но нам настолько ненавистны всякий обман и надувательство, что всем членам Общества, под угрозой штрафа и бесчестья, запрещено показывать какое-либо природное явление приукрашенным или преувеличенным; а только в чистом виде, без всякой таинственности". В общем, социальное устройство Новой Атлантиды базируется на принципах, в корне противоположных принципу "чуда, тайны и авторитета", на которых базируется антиутопическое общество по модели Великого Инквизитора из "Братьев Карамазовых" Ф.М. Достоевского.

Но разум разумом - а как быть с теми реальными потребнос-

тиями отдельного человека, которые вполне могут и не быть разумными с точки зрения интересов других людей или общества в целом? Ведь от столкновения интересов все равно никуда не уйти. И вот уже утопическое общество^{по} Модели Т.Мора (1478-1535) основано уже не только на понимании всеми членами общества разумности тех или иных законов, но и на определенных вполне конкретных экономических и политических устоях, благодаря которым, по мнению Т.Мора, в совершенном обществе как раз и может быть достигнуто всеобщее благоденствие. Вообще Томас Мор, серьезный политический деятель, занимавший одно время пост лорда-канцлера Англии и позже казненный по обвинению в измене, при моделировании своего утопического мира старается все же не ограничиваться только игрой фантазии, но вносит в свой утопический мир совершенно конкретные социальные преобразования. Вообще утопический роман Томаса Мора (имеющий, кстати, очень длинное название - "Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии") делится на две части: в первой части повествуется о пороках современного Томасу Мору английского общества, а во второй - о том, как может избежать этих пороков общество идеальное (кстати, по это же модели построена и глава свифтовских "Путешествий Лемюэля Гулливера", описывающая путешествие главного героя в страну разумных лошадей гуигнгнмов). Таким образом, в своем утопическом романе Т.Мор все же пытается построить своего рода "мост" между реальностью и идеалом. Первая часть его "Утопии", кстати, является блестящим социально-политическим памфлетом, в котором в сатирическом освещении представлены и политика "огораживаний", и недопустимая, по мнению Т.Мора, роскошь двора, и военная политика европейских правительств, и действующая система уголовных наказаний. Как известно, у нас в стране до сам-

ого последнего времени существовала смертная казнь за имущественные преступления — а между тем уже в первой части моровской "Утопии" отразилось то, что мы теперь называем новым юридическим мышлением:

"По моему мнению, совершенно несправедливо отнимать жизнь у человека за отнятие денег. Я считаю, что человеческую жизнь по ценности нельзя уравновесить всеми благами мира. А если мне говорят, что это наказание есть возмездие не за деньги, а за попрание справедливости, за нарушение законов, то почему тогда не назвать с полным основанием это высшее право высшей несправедливостью? Действительно, нельзя одобрить, с одной стороны, достойные Манлиа законы, повелевавшие обнажать меч за малейшее нарушение дисциплины; с другой стороны, порицания заслуживают и стоические положения, признающие все преступления до такой степени равными, что, по их мнению, нет никакой разницы между убийством человека и кражей у него гроша... Бог запретил убивать кого бы то ни было, а мы так легко убиваем за отнятие ничтожной суммы денег. Если же кто-нибудь стал бы толковать это так, что данное повеление божие запрещает убийство во всех случаях, кроме тех, когда оно допускается человеческими законами, то что же мешает людям точно таким же образом согласиться между собой о допустимости разврата, прелюбодеяния и клятвопреступления?"

Во 2-ой части "Утопии" в качестве рецепта от всех социальных зол утверждается всеобщая трудовая повинность, при которой никто не может себе позволить даже однодневного перерыва (иначе просто не получит пищи): "Вы видите теперь, до какой степени чужды им всякая возможность бездельничать, всякий предлог для лени. У них нет ни одной винной лавки, ни одной пивной; нет нигде публичного дома, никакого случая для разврата, ни одного

притона, ни одного противозаконного сборища; но присутствие на глазах у всех создает необходимость проводить все время или в привычной работе, или в благопристойном отдыхе". Вообще надо сказать, что многие стороны жизни утопийцев находятся под таким жестким контролем со стороны властей, что при чтении просто становится не по себе. Ну, Например, "Оскорбители брачного союза караются тягчайшим рабством, и если обе стороны состояли в супружестве, то понесшие обиду, в случае желания, отвергают половину, уличенную в прелюбодеянии, и сами сочетаются браком между собой или с кем захотят. Но если один из оскорбленных упорствует в любви к своей так дурно поступившей половине, то ему все же не препятствуют оставаться в законном супружестве, если он пожелает последовать за своей половиной, осужденной на рабство. При этом иногда случается, что раскаяние одного и услужливое усердие другого вызывает у князя сострадание, и он возвращает виновному свободу. Но вторичное грехопадение карается уже смертью". Вообще в утопическом мире Томаса Мора причудливым образом сочетаются утверждение приоритета интересов отдельной личности над интересами целого (свобода одного человека кончается там, где задевается свобода другого), утверждение свободного принятия человеком разумных законов - и одновременно совершенно страшные формы государственного давления на личность.

Еще одно противоречие в мироощущении Томаса Мора состоит в том, что он, с одной стороны, желает смоделировать общество, в котором практически нет столкновения отдельных интересов, но, с другой стороны, понимает, что всегда могут найтись работы, которые никто не захочет выполнять (а тем более - в безденежном "идеальном обществе"). И от такой напасти Томас Мор находит испытанное средство - в его "идеальном обществе" появляются... рабы, которые "не только постоянно заняты работой, но и зако-

ваны в цепи", впрочем, изготовленные из золота, чем рабы могут утешиться. Впрочем, дабы обосновать справедливость рабства, Мор обрекает на такую участь лишь утопийцев-преступников, а также тех, "кто у других народов был обречен на казнь за совершенное им преступление" - причем "обхождение с рабами, происходящими из среды самих утопийцев, более сурово на том основании, что усугубили свою вину и заслужили худшее наказание, так как прекрасное воспитание отлично подготовило их к добродетели, а они все же не могли удержаться от преступления".

Вот таков утопический мир Томаса Мора - мир исключительно сложный, включающий в себя и элементы средневековой аскезы, и народные представления о равенстве и справедливости, утверждение прав личности, и, наряду с этим, - утверждение приоритета государственной целесообразности, и, что, пожалуй, самое главное, - культ Разума.

Было и еще одно направление в развитии утопии эпохи Возрождения, восходящее к традициям, идущим еще от Платона. Если Ф. Бэкон, Т. Мор, а позже - Дж. Свифт пытаются сконструировать всеобщую гармонию главным образом на основе свободного нравственного сознания духовно свободных людей, то ряд утопистов, начиная с Платона с его "идеальным государством", готовы были во имя общественного равновесия отречься от духовно свободной и потому плохо программируемой индивидуальности в пользу человека, который практически не осознает своего "Я", который слит с обществом и потому не может желать ничего такого, что бы противоречило интересам общества. Утописты этого направления проводили жесткое противопоставление: либо хаос, раздирающий общество, состоящее из свободных индивидуальностей, либо - всеобщая гармония, достигнутая за счет абсолютного внешнего и внутреннего подчинения обитателей этого общества воле разумных пра-

вителей, за счет фактической утраты каждым отдельным человеком своего "Я"; делая выбор между свободой и счастьем, они предпочли второе. Можно по-разному оценивать этот выбор, но безусловным открытием утопистов этого направления является открытие неизбежности столкновения отдельных людей в реальном обществе, независимо от форм его социального устройства, осознание того, что реальный человек на все смотрит сквозь призму своих интересов и что поэтому бессмысленно ожидать от реальных людей того, что они в массе своей будут свободно поступаться собственными интересами во имя того, что разумно с точки зрения интересов общества в целом. Что ж, если реальный человек таков - тем хуже для реального человека.

Как известно, еще Платон провозгласил главным принципом своего "идеального государства" абсолютное подчинение личности обществу - и во имя этого он изгнал из своего "идеального государства" всех поэтов и художников, кроме творцов торжественных гимнов во славу великого государства, провозгласил величайшим преступлением исполнение музыки, не соответствующей канону, и т.д. А в утопической "Книге о Платонполисе" Бармби в качестве рецептов излечения общества от раздражающих его противоречий предлагаются "общность чувств, труда и собственности", "унифицированная архитектура жилищ", "высшая математика в политике", а также "совместное или одновременное принятие пищи".

Именно в этом направлении и двигался Томмазо Кампанелла (1568-1639). Вообще судьба Кампанеллы была исключительно трагической. Пострижение против воли отца в доминиканский монастырь, усиленные занятия философией и теологией, балансирование на грани ереси и вынужденного контакта с инквизицией. В довершение ко всему Кампанелла был астрологом (кстати, в его "Городе Солнца" многое построено в соответствии с астрологическими

предсказаниями) — и по положению звезд предсказал победоносное восстание в Калабрии против испанского гнета, а затем сам и возглавил заговор — после чего 27 лет провел в застенках инквизиции, где подвергался самым изощренным пыткам (по свидетельству В.Тендрякова — автора романа "Покушение на миражи", Кампанелла как-то пришлось 48 часов просидеть на колу). И тем не менее, находясь в тюрьме, Томмазо Кампанелла написал книгу в защиту Галилея, где обосновал принцип свободы науки, а в 1602 г., тоже в тюрьме, на латыни была написана книга "Город Солнца или Идеальная Республика. Поэтический диалог" (издана только в 1623 году). В конце 1620-х годов Кампанеллу освобождают из заключения (так как папа Римский Урбан VIII заинтересовался астрологическими предсказаниями Кампанеллы), а уже в 1632 г. Кампанелла выступает на суде в защиту Галилея. Умер Кампанелла в 1639 году.

Такова трагическая и одновременно героическая судьба создателя всемирно известной утопии. Увы, утопия эта, в отличие от утопии Томаса Мора, проникнута презрением к реальности во имя идеала, к реальному человеку с его эгоизмом, с его слабостями, страстями — во имя человека абсолютно счастливого. Увы, для достижения этого идеала, по убеждению Кампанеллы, необходимо освободить человека от уз собственного "Я", слить его с целым общиной. А для этого, увы, необходимо лишить человека всего своего: не хочет лишиться сам — можно это сделать и насильственно: "Они утверждают, что собственность образуется у нас и поддерживается тем, что мы имеем каждый свое отдельное жилище и собственных жен и детей. Отсюда возникает себялюбие... Но когда мы отрешимся от себялюбия, у нас остается только любовь к общине". Во имя этого, например, дети отнимаются у родителей в самом раннем возрасте и воспитываются под руководством специально назначенных для этого должностных лиц. Впрочем, и дето-

рождение производится в утопическом Городе Солнца лишь с разрешения начальства — дабы, упаси боже, не оставили потомства "люди порочные по природе", которые "работают хорошо только из страха перед законом или перед Богом, а не будь этого, они тайно или открыто губят государство". Федь в основе жизни утопичев — абсолютный приоритет общего над личным: "И то, что мы считаем для человека естественным иметь собственную жену, дом и детей, это они отвергают, говоря, что деторождение служит для сохранения рода, как говорит святой Фома, а не отдельной личности. Итак, производство потомства имеет в виду интересы государства, а интересы частных лиц — лишь постольку, поскольку они являются частями государства, и так как частные лица по большей части и дурно производят потомство, и дурно его воспитывают, на гибель государства, то священная обязанность наблюдения за этим, как за первой основой государственного благосостояния, вверяется заботам должностных лиц, и ручаться за надежность этого может только община, а не частные лица". В равной мере обитатели Города Солнца лишены права на свое имущество, свое жилище ("Дома, спальни, кровати и все прочее необходимое — у них общее", и через каждые 6 месяцев по специальному распоряжению обитатели Города Солнца переходят из одной спальни в другую, дабы не произошло привыкания), на свою профессию, даже на уединение (принятие пищи, например, допустимо только в общественных столовых, на виду у всех). И, как идеал, — такая степень самоотречения, когда приговоренный судом к казни сам признает справедливость приговора, добровольно дает согласие на казнь и перед смертью "примиряется со своими обвинителями и свидетелями, как с врачами своей болезни"; "Смертная казнь исполняется только руками народа, который убивает или побивает осужденного камнями, и первые удары наносят обвинитель и свидетели. Палачей и

диктаторов у них нет, дабы не осквернять государства. Иным дается право самим лишать себя жизни: тогда они обкладывают себя мешочками с порохом и, поджегши их, сгорают, причем присутствующие поощряют их умереть достойно. Все граждане при этом плачут и молят Бога смягчить свой гнев, скорбя о том, что дошли до необходимости отсечь загнивший член общества. Однако же виновного они убеждают и уговаривают до тех пор, пока тот сам не согласится и не пожелает себе смертного приговора, а иначе он не может быть казнен". Однако, дабы исключить всякую возможность нарушения достигнутой социальной гармонии, Кампанелла, не доводя до конца грешной природе даже переродившихся в сторону "отрешения от себялюбия" людей, все же понижает свой "Город Солнца" большим количеством "начальников и начальниц", а виновные в "неблагодарности, злобе, отказе в должном уважении друг к другу, лени, унынии, гневливости, шутовстве, лжи" могут быть наказаны весьма сурово — скажем, лишением права на общение с женщинами. Описывая те или иные проявления всеобщего братства, Кампанелла время от времени прерывает повествование замечаниями типа "и горе уклоняющимся!"

Утопия Кампанеллы опирается на целый ряд традиций: причудливым образом в ней переплетаются ренессансная ненависть к страданию и одновременно — средневековое недоверие к реальному человеку, и одновременно — платоновский взгляд на "идеальное государство" как на государство с уничтоженной индивидуальностью (кстати, в утопии Кампанеллы Платон неоднократно цитируется). Увы, человеческое счастье оказывается достижимым в утопическом мире Кампанеллы лишь через стирание человеческой индивидуальности, достигаемое посредством "гармонического" сочетания внутреннего перерождения людей и внешнего принуждения (дабы каждый знал, что уклониться от "всеобщего счастья" все равно не удастся).

Сейчас мы переживаем трудный период осознания того, что всякие попытки построения "всеобщего счастья по приказу", при игнорировании реальных потребностей реальных людей, обречены на неудачу: увы, манящая утопия обернулась к нам своей антиутопической стороной. И вот, осмысляя философские истоки трагедии, советский писатель В.Тендряков вводит в свой роман "Покушение на миражи" главу "Прощание с градом Оссианиным". В этом сказании утопия сталкивается с антиутопией — умирающего Кампанеллу писатель переносит в построенный Город Солнца. В город, где по внешним признакам все соответствует плану Кампанеллы; в город, где всеобщая гармония должна быть достигнута за счет всеобщей "любви к общине". Но что это? "Мост ведет к городским воротам. Ворота подняты, но никто не входит и не выходит из них. За воротами стража, раньше ее не было. У солдат дикой шерстью заросшие лица". Поперек одной из стен, рядом с облезшей ученой росписью, о которой мечтал Кампанелла, — истлевший повешенный. И нищие, нищие...

— Откуда ты взял, пришелец, что в нашем благословенном городе стряслась беда? — просипел один из них... — Мы радуемся жизни, славим Бога за это. Разве ты не видишь?

— Я видел, как ты протягиваешь ко мне за подаванием руку.

— Выполняя приказ мудрейших из мудрых правителей счастливой города.

— Они приказали тебе просить милостыню?

— Они приказали мне радоваться. А чтоб радоваться жизни, я должен есть. Порадуй меня из своего кошелька, иначе доложу, что ты помешал мне исполнить приказ.

— И все радуются так, как ты?

— Все. Нерадостных в нашем городе нет.

— И все по приказу?

- А разве можно делать что-либо без приказа?

Увы, оказывается, что действительно ничего не может делаться без приказа в обществе, задача которого - освободить людей от всякого "себялюбия" и оставить в их душах только "любовь к общине". Человеческое "Я" этому противостоит, и остается один путь - насильственно лишить человека всего своего, насильственно распределять все строго поровну, а если при этом у людей пропадает всякое желание трудиться - заставить людей работать, разделив при этом общество на две категории - на принуждаемых и принуждающих, а так как на каждого работающего не поставит по одному надсмотрщику - ввести тщательно отлаженную систему взаимосоветительства. В антиутопическом Городе Солнца из романа В.Тендрякова это выглядело так: "...я уже не говорю, что все стали работать плохо, на каждого можно было донести, испортить ему существование. Но теперь еще для каждого гражданина Города Солнца товарищ по труду становился врагом, которого надо было уличить раньше, чем он уличит тебя... Мы превратили наш город в кишашую ненавистью клоаку, но не получили взамен ничего... Лгали чаще на тех, кто старательно работал, своим трудом мог подвести бездельников, а потому нам чаще приходилось наказывать достойнейших людей. Мы добились того, что их совсем не стало". Да ведь и реальный - не тендряковский - Кампанелла нашел в своем Городе Солнца весьма своеобразное применение нетрудоспособным инвалидам: "...Ежели кто-нибудь владеет всего одним каким-нибудь членом, то... служит соглядатаем, донося государству обо всем, что услышит".

Изображая антиутопический Город Солнца, Тендряков доводит идеи "счастья по приказу" до логического конца: "... Нищета, ненависть, ложь и впереди никакой надежды, что все это когда-то кончится. Кого не охватит ужас перед будущим, кому захочется

дальше жить! А если ужас станет расти... Он рос, Томмазо, он грозно рос! И надо было любым путем прекратить его... Мы не в силах изменить жизнь, но мы научились принуждать. Приказ вырос сам собой: те граждане, которые поддаются ложному ужасу, а не радуются цветущей жизни, совершают самое тяжкое преступление и подлежат смертной казни через повешение"...

"Мы-то живем по твоему слову, старательно выполняем все, что ты сказал, но теперь ты нам страшен, учитель", - эти слова в художественной ткани романа становятся камнем, убивающим великого мечтателя и мученика Кампанеллу.

Безусловно, Тендряков меньше всего испытывал потребность каким-то образом опорочить утопию Кампанеллы как явление (и очень значительное явление) в истории мировой культуры. Задача Тендрякова состояла в другом - осмыслить философские истоки той тоталитарной системы, которая только теперь начинает демонстрироваться. И, конечно, менее всего в обосновании этой системы можно винить гуманиста эпохи Возрождения Кампанеллу, идеи которого, кстати, очень прогрессивные для своего времени, оказали заметное влияние на развитие как утопической, так и антиутопической традиций в мировой культуре. Да и в конце концов не по утопии Кампанеллы сверялись те, на чьей совести - кровавые злодеяния. Но утопия Кампанеллы интересна нам как наиболее показательная для одного из направлений утопической мысли, плоды реализации которого мы сейчас пожинаем. Кампанелла просто не мог иметь того опыта, который имеем мы: на его глазах не делалось попыток перенести утопию из сферы иллюзорных идеалов на грешную землю, да он и не думал непосредственно воплощать ее в жизнь. Но его утопия является для нас одним из путеводителей по тому направлению мировой утопической мысли, которое было

проверено практикой – и реализовалось вовсе не так, как того ожидали гуманистически мыслящие, утописты.

ТВОРЧЕСТВО ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА (1564–1616)

Одной из немеркнущих звезд на небосклоне мировой литературы по праву признается звезда шекопировского гения. Мировая литература знает многие тысячи достойных имен – но так уж сложилось, что лишь несколько имен стали именами-символами, именами, с которыми в нашем сознании отождествляются переломные моменты в истории мировой литературы: именно такое качество обрели в нашем сознании имена Гомера, Данте, Гете... В этот ряд можно поставить и Шекспира – драматурга буквально легендарного, про жизнь которого нам, катати, известно очень мало (так что ходили даже легенды, что многие из обретенных мировую славу шекопировских произведений на самом деле лишь приписываются Шекспиру, но на самом деле написаны кем-то другим). Но, так или иначе, – есть "Ромео и Джульетта" и есть "Отелло", есть "Гамлет" и есть "Король Лир"... По этим произведениям мы и можем теперь судить о Шекспире: по широте охвата всех сфер действительности и по многообразию поэтических тональностей драма Шекспира, наверное, не знает себе равных. Правда, знает мировая литература и попытку разоблачения Шекспира: эту попытку предпринял в 1903 году не кто иной, как Л.Н.Толстой, который, "разобрав по косточкам" несколько шекопировских пьес, в частности "Короля Лира", пришел к выводу, что единственное достоинство художественного мира шекопировских пьес – это удачная передача "движения чувства", т.е. внезапного перехода героя от одного состояния к другому: только это, по мнению Л.Н.Толстого, при условии хорошей

актерской игры, может создать иллюзию художественности шекспировской драмы. В целом же, по мнению Л.Н.Толстого, шекспировские герои не похожи на реальных людей, ибо их слова и поступки не взаимосвязаны между собой какой-то понятной человеку закономерной связью, но нагромождены друг на друга в угоду причудливой фантазии автора: вследствие этого шекспировским героям, по мнению Л.Н.Толстого, невозможно сочувствовать, с ними невозможно внутренне слиться, из чего следует, что "Шекспир не может быть признаваем не только великим, гениальным, но даже самым посредственным сочинителем". Более того, по мнению Л.Н. Толстого, само мироощущение Шекспира безнравственно, лишено нравственной оценки происходящего, оправдывает целью любые средства: "Содержание пьес Шекспира... есть самое низменное, пошлое мирозерцание, считающее внешнюю высоту сильных мира действительным преимуществом людей, презирающее толпу, то есть рабочий класс, отрицающее всякие, не только религиозные, но и гуманитарные стремления, направленные к изменению существующего строя". И своей мировой славой Шекспир, по убеждению Л.Н.Толстого, обязан просто какому-то "эпидемическому внушению", массовому обману зрения, массовому психозу, в чем-то подобному психозу религиозного фанатизма в годы крестовых походов, и психоз этот, по мнению Л.Н.Толстого, способствует всеобщему нравственному разложению: читатель, "усвоив то безнравственное мирозерцание, которое проникает все произведения Шекспира, теряет способность различения доброго от злого. И ложь возвеличения ничтожного, не художественного и не только не нравственного, но прямо безнравственного писателя делает свое губительное дело".

Что ж, здесь, очевидно, речь идет о столкновении двух концепций мира: конечно, не стремление к эпатажу толкнуло 72-лет-

него Толстого к такой оценке творческого наследия Шекспира. Толстой выстрадал свое отношение к Шекспиру; заинтересовавшись еще в юности секретом мировой славы Шекспира, прочитав по несколько раз все произведения Шекспира в русскоязычном, англоязычном и немецкоязычном вариантах и соотнеся в конце концов мироощущение Шекспира со своим пониманием Добра и Красоты, Толстой к концу жизни пришел к глубокому убеждению в нехудожественности и безнравственности шекспировских пьес: к этому выводу Толстой шел в течение 50 лет. Что ж, просто взгляд "позднего" Л.Н.Толстого на жизнь был во многих аспектах полярно противоположен взгляду Шекспира, а мировая культура в конце концов и представляет собой единство огромного количества порой в корне противоположных друг другу взглядов на жизнь.

Вся жизнь Вильяма Шекспира связана с театром - а знаменитый шекспировский театр "Глобус" стал уже своего рода легендой. При этом Шекспир, пожалуй, был первым, кому удалось перенести на сцену кишачего условностями английского театра XVI-XVII веков (когда вся сцена была уставлена табличками - "дворец", "лес" и т.д.) живую реальность во всем ее многообразии, в причудливом переплетении прекрасного и безобразного, трагического величия - и замогильного юмора, зрячей мудрости - и слепой наивности. Однако взгляд Шекспира на эту реальность на протяжении его жизни не оставался неизменным.

Для раннего Шекспира был характерен исключительно оптимистический взгляд на человека вообще, на его разум и его природу. Вообще эпоха Возрождения в Англии была достаточно короткой и не столь бурной, как, скажем, во Франции, Италии или Германии: очевидно, это связано с тем, что и настоящего средневековья с неограниченной властью церкви, с абсолютным подавлением личности Англия не знала; более того, после раскола с католической цер-

ковью и выделения самостоятельной англиканской церкви Англия была свободна от папской власти. И все же традиции Возрождения, хотя и с большим опозданием, отразились и в зеркале английской культуры. И, в частности, для раннего творчества Шекспира характерна тенденция к восхищению человеком как таковым, человеком с его страстями и слабостями и одновременно — человеком деятельным, человеком, не останавливающимся перед самым неожиданным поступком, человеком, освободившимся от страха. Шекспир на этом этапе своей творческой эволюции становится автором целого ряда буквально искрометных комедий, герои которых порой ставятся в совершенно фантастические ситуации, в которых шекспировский человек проверяется — и выглядит в них существом исключительно симпатичным, симпатичным до смешного, при всех своих страстях и слабостях.

Вот комедия Шекспира "Укрощение строптивой". Ситуация, легшая в основу фабулы, достаточно необычна. Богатый падуанский дворянин Баптиста имеет двух дочерей — прекрасную и добродетельную Бьянку, которая не знает отбоя от женихов, и строптивую Катарину, которая разговаривает с окружающими примерно так:

"А не останете, так причешу
Я вам башку трехногим табуретом
И, как шута, измажу вас при этом".

Впрочем, об ее характере еще красноречивее говорит следующий эпизод. По ходу действия один из женихов благонаправленной Бьянки, Гортензио, притворяется учителем музыки и отправляется обучать игре на лютне строптивую Катарину. Через какое-то время он возвращается из комнаты Катарины с разбитой головой, после чего между ним и отцом ученицы завязывается беседа.

БАПТИСТА

Что о вами? Отчего так
бледны, друг мой!

ГОРТЕНЗИО

От страха бледен,
смею вас уверить!

БАПТИСТА

• Ну как, из дочки музыканта выйдет?

ГОРТЕНЗИО

Скорее выйдет из нее солдат.
Оружие ей нужно, а не лютня.

БАПТИСТА

Все презренья к лютне не сломили?

ГОРТЕНЗИО

Она сломала лютню об меня.
Сказал я только, что в ладах ошиблась,
Согнула ей руку, чтоб поставить пальцы,
Как в раздраженье дьявольском она
"Лады?" - вскричала. - Идите с ними сами!"
И инструментом так меняхватила,
Что сразу голова прошла сквозь деку,
И я, как у позорного столба,
Стоял, оторопев, торча из лютни.
Она ж меня тем временем честила
Негодным струнодером и болваном,
И всякими поносными словами,
Как будто их нарочно заучила,
Чтобы обидней обругать меня.

Не дело все в том, что любящий отец принял решение не выдавать замуж благонравную Бьянку до тех пор, пока ему не удастся "пристроить" замуж и Катарину, и женихи Бьянки начинают искать человека, который согласился бы обрести строптивую жену. В конце концов такого человека находят - им оказывается Петруччо, дворянин из Вероны, которому удалось в короткий срок "перевоспитать" Катарину. А именно, он делает вид, что согласен со всеми капризами новоиспеченной жены и что действительно вокруг нет ничего, ее достойного: под этим предлогом Катарину долгое время не кормят (под предлогом того, что нет достойных ее блюд -

"Уж лучше попоститься нам сегодня,
Чем кушать пережаренное мясо")

ей не дадут и спать ("И так же, как сумел придрататься к мясу,
К постели придерусь...
Твердя при этом, что скандал я поднял
Единственно из-за вниманья к ней".)

В финале Катарина оказывается укрощенной. Теперь она соглашается и с тем, что Петруччо едет с ней венчаться в исключительно причудливом наряде и на умирающей от множества болезней кляче, и с тем, что Петруччо запрещает ей присутствовать на собственной свадьбе, в то время как добродетельная Бьянка, выйдя замуж, сразу же начинает проявлять строптивый нрав...

Такое развитие сюжета очень представительно для шекспировской комедии – при этом практически все герои шекспировской комедии по-человечески симпатичны – и когда они проявляют строптивый нрав, и когда попадают в комические ситуации.

Комедии, написанные Шекспиром на этом этапе его творческой эволюции, привлекают остротой сюжета, непредсказуемостью развития действия, бесконечным чередованием перевоплощений, переодеваний и т.д. В этом плане представительна, например, комедия "Двенадцатая ночь", сюжет которой отличается исключительным динамизмом (тут и кораблекрушение, и сложная любовная интрига, по ходу развития которой девушка переодевается в мужское платье, и неузнавание сестры собственным братом, и счастливая развязка в финале).

В художественном мире трагедий раннего Шекспира также проявился ренессансный взгляд великого драматурга на мир и человека: в основе трагических коллизий пока лежит просто непонимание шекспировскими героями того, что человек прекрасен практически во всех своих проявлениях. Вот трагедия "Ромео и Джульетта" (1595г.) – здесь красивая любовь юных Ромео Монтекки и

Джульетты Капулетти, происходящих из двух враждующих друг с другом родов, становится жертвой родительской вражды. Эта вражда то притихает, то разгорается: слуги Капулетти только и думают о том, как законным образом вызвать на ссору слуг Монтеки, драка между слугами перерастает в драку между племянниками, а затем уже хватаются за мечи и порываются в драку и сами почтенные отцы семейств, сдерживаемые своими женами. И естественно, что любовь юных наследников двух враждующих родов не может не быть воспринята отцами семейств с ненавистью и ужасом. А ведь в довершение ко всему ни Ромео, ни Джульетта не могут оставаться в стороне от жизни своих семейств. И вот Ромео в ссоре убивает брата Джульетты Тибальта, и синьора Капулетти, мать Джульетты, требует казни Ромео. Да и в душе Джульетты борются чувство — и долг перед своим родом. Джульетта уже успела тайно обвенчаться с Ромео — но вот она узнает о том, что ее Ромео стал убийцей ее брата:

ДЖУЛЬЕТТА

Мне ль осуждать супруга моего?
О бедный мой, кто ж пощадит тебя,
Коль я, твоя жена трехчасовая,
Не пощадил? Но зачем, злодей,
Убил ты брата моего? Но брат ведь
Злодейски б моего убил супруга!
Супруг мой жив; Тибальт его убил бы;
Тибальт убит — иль сам бы стал убийцей"...

Подобное развитие сюжета характерно было для целого ряда греческих трагедий, позже — для трагедий, написанных в традициях классицизма (XVII–XVIII век), например для знаменитой трагедии П. Корнеля "Сид". Но классицистическая трагедия четко утверждала приоритет долга над чувством, и главный герой, допустим, корнелевского "Сида" в качестве расплаты за пощечину, нанесенную его отцу, убивает отца своей возлюбленной Химены, которая, в свою

очередь, повинуюсь долгу перед отцом, требует казни для своего возлюбленного, хотя в то же время перестала бы его уважать, если бы он не расплатился с ее отцом за оскорбление. Шекспир же в своей трагедии, вовсе не развенчивая понятия долга, в то же время реабилитирует и человеческое чувство. Ромео и Джульетта в конечном счете гибнут — и вина за это в глазах зрителя ложится не на самих влюбленных, не посмевших принести любовь в жертву родовой чести, но на отцов двух семейств, которые в жертву фамильным амбициям принесли любовь, а невольно и жизнь своих детей. И "положительный герой" трагедии, герцог Веронский, в финале обращается к отцам враждующих семейств:

"А где ж враги — Монтекки, Капулетти?

Вас бич небес за ненависть карает,

Лишив вас счастья силою любви".

В финале отцы двух семейств примиряются — и Монтекки обещает воздвигнуть золотую статую Джульетты, а в ответ слышит слова Капулетти: "Ромео статую воздвигну рядом:

Ведь оба нашим сгублены разладом".

Такой подход, безусловно, свидетельствует об опоре Шекспира на традиции эпохи Возрождения.

Очень важное место занимают в творческом наследии Шекспира исторические хроники: обращаясь к различным этапам английской истории, к биографиям различных английских королей, Шекспир выносит на сцену острее проблемы общечеловеческого масштаба: возможно ли утверждение закона через преступление, может ли государственный человек не в ущерб интересам подданных оставаться и просто человеком, со своими страстями и слабостями и т. д. Вот хроника Шекспира "Генрих IV". Шекспировский король Генрих IV — разумный и просвещенный монарх — в чем-то подобен пушкинскому Борису Годунову. Он мечтает положить конец царящему в стране от века произволу, создать на месте хаоса то, что

мы теперь называем "правовым государством", государством, в котором превыше всего — не воля властелина, а закон, в котором, наконец, прекратятся междоусобные распри и настанет эпоха процветания:

"Пусть мы в тревоге, от забот больны,
Но все ж дадим затравленному миру
Передохнуть, чтоб снова кличем бранным
На берегах далеких разразиться.
Не будет обогащать земля родная
Уст жаждущих своих сыновней кровью;
Не будет бороздить полей война,
И впредь не будет вражий конь топтать
Цветы лугов; враждующие лорды —
Одной природы, кровного родства,
Чьи взоры, словно молнии в бурном небе,
Еще недавно скрещивались грозно
В междоусобной яростной борьбе,
Теперь, сомкнувшись стройными рядами,
Пойдут одним путем и не восстанут
На родичей, и близких, и друзей,
Клинок войны не поразит владельца,
Как меч не ранит, вложенный в ножны".

Но трагедия просвещенного короля Генриха IV в том, что, желая возродить в стране закон, к власти он пришел преступным путем, низложив, а затем инспирировав вероломное убийство недостойного, но законного короля Ричарда II. Это он делал не один — и живы люди, которые помнят, как пришел к власти Генрих IV, которые сами помогали ему в этом. И теперь их не устраивает желание монарха подчинить Англию воле закона — они жаждут быть над законом. А посягнуть на их неограниченную власть новому правителю тяжело: ведь они — свидетели его преступления. Страну начинают раздирать междоусобные столкновения, пресечь которые законным путем королю невозможно — остается действовать теми же способами, какими он действовал, добиваясь власти, совершать новые преступления. И, умирая, король Генрих IV обращается к

своему наследнику, будущему королю Генриху У, со следующими

словами: "...Поди сюда, сядь у моей кровати
И выслушай, как думается мне,
Последний мой совет. Известно Богу,
Каким путем окольным и кривым
Корону добыл я; лишь мне известно,
С какой тревогой я носил ее.
К тебе она спокойней перейдет,
При лучших обстоятельствах, законней:
Все, чем запятнан я в борьбе за власть,
Сойдет со мной в гроб. На мне корона
Казалась символом захватной власти,
В живых немало оставалось лиц,
Что помогли мне ее завладеть,
И это вечно порождало смуту,
Кровопролитья, рана мир непрочный.
Всем этим страхам я навстречу шел,
Своей рискую жизнью, как ты видел.
В мое правление была страна
Ареной бурных драм. Но смерть моя
Изменит в корне всё: что захватил я
Теперь по праву перейдет к тебе:
Наследственный венец носить ты будешь.
Хоть будешь тверже ты стоять, чем я,
Все ж твой непрочен трон: свежи обиды.
Мои друзья, что стать должны твоими,
Зубов и жал лишились лишь недавно.
С их помощью кровавой стал я править
И мог страшиться, что меня их мощь
Низринет вновь. Опасность отвращая,
Я многих истребил и собирался
Бести в Святую землю остальных -
Чтоб не дали им праздность и покой
В мои права внимательней взглядеться,
Веди войну в чужих краях, мой Генри,
Чтоб головы горячие занять;
Тем самым память о былом изгладишь.
Еще сказал бы, но дышать мне трудно
И говорить нет сил. Прости, о боже,

Мне путь, которым к власти я пришел,
И сыну в мире сохрани престол!"

Шекспир обратился к сложнейшей диалектике превращения варварского общества, основанного на безграничном насилии и произволе власть имущих, в общество более цивилизованное, подчиненное разуму и закону: здесь и неизбежные преступления первых реформаторов, вынужденных жить и править по законам окружающей их волчьей стаи; здесь и необходимость смены не одного поколения для того, чтобы забылась кровавая и часто незаконная борьба за воцарение закона и чтобы утвержденные преступным путем нормы разумного сосуществования наконец вошли в плоть и кровь людей и стали незыблемой данностью. И вот созидательную миссию в мире шекспировской истории берет на себя законный наследник преступно захватившего трон Генриха IV, ныне король Генрих V, который выполняет в шекспировском мире функцию "идеального монарха", который получил, наконец, возможность мирного созидания (хроника "Генрих V"). Но стать честным правителем Генриху удастся лишь ценой отречения от себя как от человека, от своих личных симпатий, прежде всего от своих друзей юности, ибо после его воцарения они могут помешать ему быть слугой только закона, требуя каких-то привилегий для себя. Юношей Генри вел достаточно разгульную жизнь, избрав себе в наставники сэра Джона Фальстафа, образ которого проходит через многие пьесы раннего Шекспира и который в художественном мире Шекспира является своего рода символом карнавального "низа", грубого телесного наслаждения (кстати, Л.Н.Толстой не без оснований упрекает Шекспира в том, что в качестве прообраза для Фальстафа был избран реально существовавший сэр Олдкестль, действительно бывший другом какого-то герцога и позже сожженный на костре за свои религиозные убеждения, и что в первых пьесах Шекспира бу-

дущий Фальстаф фигурировал под фамилией Олдкестля, а позже "Шекспир переменял имя Олдкестля на имя Фальстафа, тоже исторического лица, известного тем, что он убеждал с поля сражения под Азинкуром"). Однако по волею истории на престол юный повеса Генри становится живым воплощением закона. Фальстаф, пытающийся встретиться с бывшим принцем Генри, ныне королем Генрихом У, после коронации получает в ответ суровую отповедь (хроника "Генрих IV").

"Старик, с тобой я незнаком. Покаяйся!
Седины вовсе не к лицу шутам.
Мне долго снился человек такой —
Раздувшийся от пьянства, старый, грубый,
Но я проснулся, и тот сон мне мерзок.
Впредь о душе заботься, не о теле.
Обжорство брось: знай, пред тобой могила
Зияет — поглотить тебя готова.
Дурацкой шуткой мне не отвечай.
Не думай, что такой же я, как прежде.
Известно Богу — скоро мир увидит,
Что я от прошлого навек отрекся
И отрекусь от всех, с кем знался раньше.
Когда услышишь, что я вновь таков,
Как прежде, приходи ко мне и будьешь
Моим руководителем в распутстве.
До той поры тебя я изгоняю,
Как всех прогнал, кто совращал меня.
Под страхом смерти вам запрещено
Теперь к особе нашей приближаться
На десять миль. Вам средства к жизни дам,
Чтобы нужда на зло вас не толкала;
И, если вы исправитесь, дадим
Вам должность в меру ваших сил и знаний.
Миллиард судья, я поручаю вам
Дать неотложный ход моим словам".

Отразилось в хрониках Шекспира и трагическое противоречие между политикой и моралью: и вот в художественном мире хроники "Генрих VI" мы погружаемся в трагедию короля, руководившего

ся только нормами общечеловеческой морали, останавливающегося там, где политическая целесообразность требовала беспощадности и забвения всяких нравственных^{норм}, — и, увы, постоянно терпящего поражения, в конце концов низложенного и умерщвленного, объективно виноватого в новых бедствиях, постигших страну.

В хронике "Ричард III" мы сталкиваемся, наконец, с королем-извергом, королем-злодеем, своего рода сатанинским ищадием, буквально идущим по трупам — это "...тиран кровавый и убийца,

В крови поднявшийся, в крови живущий,

Не разбиравший средств, ведущих к цели,
Убивший тех, кто средством в этом был"...

В хронике "Ричард III" прослеживаются уже и тираноборческие мотивы. В то же время трагедия проникнута и антимаккиавеллиевским пафосом. Вообще следует сказать, что имя ученого и общественного деятеля эпохи Возрождения Макиавелли, обосновавшего в своих трактатах, в частности в трактате "Государь", право политика на независимость от всякого рода нравственных норм во имя достижения цели, в разном контексте упоминалось в английской драме шекспировской эпохи около 400 раз, в основном как символ абсолютной порочности. И шекспировский Ричард III, по убеждению, в частности, А. Аникста, был задуман именно как герой-макиавелист.

В творческой жизни Шекспира много загадочного и даже мистического. Как уже отмечалось выше, даже само существование Шекспира в свое время ставилось под сомнение: его пьесы приписывались одно время то Фрэнсису Бэкону, то знаменитому адмиралу Уолтеру Рэли. Наводит на мысль о влиянии каких-то таинственных сил и размещение творческой жизни Шекспира во времени: творческая жизнь Шекспира приходится на 1588-1612 годы. Ровно 12 лет в одном столетии, ровно 12 — в другом. И как раз на стыке двух столетий,

в 1600 году, в мировосприятии Шекспира происходит резкий перелом. Гуманизм Шекспира до 1600 года – это гуманизм эпохи Возрождения, гуманизм, базирующийся на утверждении безграничной красоты свободного и деятельного человека, сбросившего цепи средневекового самостречения. Даже трагические коллизии в художественном мире хроник и трагедий раннего Шекспира – это либо случайные события в мире, управляемом разумным провидением, либо – следствие средневековых предрассудков, все еще сковывающих человека ("Ромео и Джульетта"), но уж никак не следствие порочности самой человеческой природы. Гуманизм Шекспира после 1600 года – это трагический гуманизм, исполненный разочарования в человеческой природе, вызванный к жизни переоценкой идеалов Возрождения. Отныне все большее предпочтение Шекспир отдает жанру трагедии, причем в основе трагических коллизий теперь лежит, как правило, человеческая порочность. Теперь уже сам человек делает собственную жизнь невыносимой; теперь шекспировский мир превращается в бесконечную цепь вероломных обманов и кровавых расправ; теперь в художественном мире шекспировских пьес постоянно присутствует мотив изначально заложенного в земную жизнь несовершенства, ощущение какого-то трагического неустройства.

Уже в трагедии "Гамлет" (1601г.) отчетливо проявился трагический гуманизм нового шекспировского взгляда на жизнь. Написана трагедия на материале датской легенды XIII века, и уже до Шекспира было сделано несколько переложений этого сюжета, но эти переложения, как правило, сводились к простой схеме: жажда мести за отравленного отца и имитация безумства для осуществления этой цели. Но Шекспир использовал сюжет известной легенды для создания трагедии с глубочайшим философским содержанием.

Итак, шекспировский Гамлет, принц датский, возвращается в Данию из Виттенберга, где он учился в университете, потрясенный

двумя трагическими событиями: гибелью отца и тем, что его мать, королева Гертруда, "и башмаков не износив, в которых шла за гробом", вновь вышла замуж.

На глазах университетского юноши Гамлета рушится мир:

"О боже, зверь, лишенный разума,
Скучал бы дольше! — замужем за дядей,
Который на отца похож не боле,
Чем я на Геркулеса. Через месяц!
Еще и соль ее бесчестных слез
На покрасневших веках не исчезла,
Как вышла замуж. Гнусная поспешность. —
Так броситься на одр кровосмешенья!
Нет и не может в этом быть добра".

А мир на глазах Гамлета рушится дальше — и вот, встретившись в призраком своего отца, Гамлет узнает, что его отец не умер, но был убит и что убийца — это новый муж королевы, дядя Гамлета и брат убитого Клавдий: "Когда я спал в саду,

Как то обычно делал пополудни,
Мой мирный час твой дядя подстерег
С проклятым оском белены в сосуде
И тихо мне в преддверия ушей
Влил прожигающий раствор, чье свойство
Так глубоко враждебно нашей крови,
Что, быстрый, словно ртуть, он проникает
В природные врата и ходы тела
И свертывает круто и внезапно,
Как если кислым капнуть в молоко,
Живую кровь; так было и с моею;
И мерзостные стружья облепили,
Как Лазарю, мгновенною коростой
Все тело мне.

Так я во сне от братственной руки
Утратил жизнь, венец и королеву;
Я скошен был в цвету моих грехов,
Врасплох, не причащен и не помазан;
Не сведши счетов, призван был к ответу
Под бременем моих несовершенств.

О ужас! Ужас! О великий ужас!
Не потерпи, коль есть в тебе природа:
Не дай постели датских королей
Стать ложем блуда и кровосмешенья.
Но, как бы это дело ни повел ты,
Не запятай себя, не умышляй
На мать свою; с нее довольно неба
И терний, что в груди у ней живут,
Язвы и жала"...

Гамлет теперь должен исполнить посмертную волю отца — да он и сам считает для себя позором не отомстить за злодеяние. Но Гамлет обладает одним свойством, которое в конце концов и сделало его имя нарицательным: он не способен действовать без рассуждений; перед тем, как что-то сделать, он должен знать полную правду. И вот Гамлет, не доверяя до конца тому, что явился действительно призрак его отца, решает проверить, действительно ли Клавдий является убийцей: ради этого он даже нанимает актеров, чтобы они сыграли перед королевской семьей пьесу, по ходу действия которой должно произойти убийство, подобное тому, которое совершил Клавдий, причем королева-жена убитого, согласно сюжету, должна сойтись с убийцей; при этом Гамлет просит своего друга Горацио: "Сегодня перед королем играют;

Одна из 'оцен напоминает то,
Что я тебе сказал про смерть отца;
Прошу тебя, когда ее начнут,
Всей силою души следи за дядей;
И если в нем при некоторых словах
Сокрытая вина не содрогнется,
То, значит, нам являлся адский дух.
И у меня воображение мрачно.
Как кузница Вулкана. Будь позорче;
К его лицу я прикую глаза,
А после мы сличим сужденья наши
И взвесим гиденное".

Но и убедившись после спектакля, что Клавдий — действительно

убийца, Гамлет не может действовать, ибо для него важно до конца соразмерить свой поступок со своими нравственными представлениями; со своими представлениями о чести и справедливости, и к тому же ему нужно, чтобы возмездие было до конца соразмерным вине Клавдия. Так, например, Гамлет отказывается от осуществления своего замысла во время молитвы Клавдия:

"Теперь свершить бы все - он на молитве;
И я свершу, и он взойдет на небо;
И я отмщен. Здесь требуется взвесить:
Отец мой гибнет от руки злодея,
И этого злодея сам я шлю на небо.
Ведь это же награда, а не месть!
Отец сражен был в грубом пресыщении,
Когда его грехи цвели, как май;
Каков расчет с ним, знает только небо.
Но по тому, как можем мы судить,
С ним тяжело; и буду ль я отмщен,
Сразив убийцу в чистый миг молитвы,
Когда он в путь снаряжен и готов.

Нет.

Назад, мой меч, узнай страшной обхват,
Когда он будет пьян или во гневе,
Иль в кровосмесных наслаждениях ложа,
В кошунстве, за игрой, за чем-нибудь,
В чем нет добра. - Тогда его сшиби,
Так, чтобы пятками брыкнул он в небо
И чтоб душа была черна, как ад,
Куда она отправится!..

А пока Гамлет рефлексировал, его дядя действует. Предчувствуя, что именно от Гамлета можно ждать угрозы, он через своего подданного Полония и его дочь Офелию, возлюбленную Гамлета, организует слежку за своим потенциальным мстителем (Офелия, впрочем, даже и не подразумевает о той роли, в которой она используется, о том, что за ее разговорами с Гамлетом будет следить ее отец, Полоний). Затем Гамлета пытаются послать на верную

смерть в Англии (обстоятельства убийства уже продуманы). Наконец, король Клавдий инспирирует поединок Гамлета с Лаэртом, сыном убитого Гамлетом Полония и братом сошедшей с ума и покончившей с собой Офелии: при этом предусмотрительно отравляются как клинки обеих рапир, так и вино, которое, как предполагается, должен выпить Гамлет (в финале выпивает это вино королева, Гамлет и Лаэрт гибнут от ран, нанесенных друг другу отравленными клинками, но Гамлет все же перед смертью разит отравленным клинком и короля). Итак, Гамлет по ходу действия сталкивается все с новыми, ранее неизвестными ему проявлениями человеческой низости. И постепенно Гамлет приходит к выводу о том, что весь мир — это тюрьма — "и превосходная, со множеством затворов, темниц и подземелий, причем Дания — одна из худших". И уже на фоне этого бесконечного зла сама рефлексия, само бесконечное сомнение кажутся Гамлету теперь чем-то кощунственным:

"Быть или не быть — таков вопрос;
Что благородней духом — покориться
Працам и стрелам яростной судьбы
Иль, ополчась на море смут, сразить их
Противоборством? Умереть, уснуть
И только; и сказать, что сном кончаешь
Тоску и тысячу природных мук,
Наследье плоти — как такой развязки
Не жаждать? Умереть, уснуть — Уснуть!
И видеть сны, быть может? Вот в чем трудность;
Какие сны приснятся в смертном сне,
Когда мы обросим этот бранный шум, —
Вот что сбивает нас; вот где причина
Того, что бедствия так долговечны;
Кто снес бы плети и глумленья века,
Гнет сильного, насмешку гордеца,
Боль презренной любви, судей медливость,
Заносчивость властей и оскорбленья,
Чинимые безропотной заслуге,
Когда б он сам мог дать себе расчет

Простым кинжалом? Кто бы плелся с ношей,
Чтоб охать и потеть под нудной жизнью,
Когда бы страх чего-то после смерти -
Безвестный край, откуда нет возврата,
Земны: скитальцам, - волю не смущал,
Внушая нам терпеть невзгоды наши
И не спешить к другим, от нас сокрытым?
Так трусами нас делает раздумье,
И так решимости природный цвет
Хиреет под налетом мысли бледным,
И начинанья, взнесшиеся мощно,
Сворачивая в сторону свой ход,
Теряют свои действия"...

В другом месте Гамлет клянет свои сомнения еще более откровенно: "...То ли это

Забвенье скотское иль жалкий навик -
Раздумывать чрезмерно об исходе, -
Мысль, где на долю мудрости всегда
Три доли трусости, - я сам не знаю,
Зачем живу, твердя: "Так надо сделать",
Раз есть причина, воля, мощь и средства,
Чтоб это сделать"...

Само сомнение оказывается под сомнением - на фоне клочущего ненавистью мира.

История знает целый ряд литературных героев, имена которых стали почти что нарицательными и образы которых впоследствии оживали в большом количестве других художественных произведений и научных трудов. История мировой культуры знает немало Дон Жуанов и Фаустов. Наричательными стали имена Отелло (чем мы, кстати, тоже обязаны шекспировской трагедии), Дон Кихота, Гаргантюа, Квaziнодо. В этот ряд можно поставить и Гамлета, который давно уже стал в рамках европейской и русской культурных традиций воплощенным символом сомнения и связанной с этим неспособностью к решительному действию. И вот, например, И.С.Тургенев написал даже статью "Гамлет и Дон Кихот", в которой выде-

лия в качестве двух "полюсов", определяющих волевые свойства личности, "гамлетовское" и "донкихотовское" начала: "В этих двух типах воплощены две коренные противоположные особенности человеческой природы — оба конца той оси, на которой она вертится". И в своих произведениях 1850-х годов Тургенев создал целую галерею современных ему Гамлетов и Дон Кихотов, а Базаров из "Отцов и детей", по убеждению советского литературоведа Ю. Манна, замыкает эту галерею, являясь своего рода "гамлетизирующим Дон Кихотом".

В 1605 году В. Шекспир пишет две трагедии — "Макбет" и "Король Лир". В "Короле Лире" трагический гуманизм "позднего" Шекспира отразился наиболее ярко. Если несовершенство мира в художественном мире "Гамлета" в сущности определяется злой волей одного только человека — братоубийцы и узурпатора Клавдия, то в художественном мире "Короля Лира" отразилось уже практически полное разочарование Шекспира в человеке. По ходу развития действия в "Короле Лире" раскрываются все новые и новые бездны человеческой души: человеческое существо предстает в конечном счете как средоточие безграничного вероломства, безграничной неблагодарности, безграничной жестокости.

Завязка действия заложена в обращении слагающего с себя королевские полномочия короля Лира к своим дочерям с предложением выразить напоследок свою любовь. Две дочери, Гонерилья и Регана, клянутся в страстной любви, а третья дочь, Корделия, отвечает честно: "К несчастью, не умею

Высказываться вслух. Я вас люблю,
Как долг велит, не больше и не меньше...
Вы дали жизнь мне, добрый государь,
Растили и любили. В благодарность
Я тем же вам плачу: люблю вас, чту
И слушаюсь. На что супруги сестрам,
Когда они вас любят одного?
Наверное? Когда я выйду замуж,

Часть нежности, заботы и любви
Я мужу передам"...

Пока еще власть в его руках - и он, разделив королевство между Гонерильей и Реганой, отрекается от Корделии и лишает ее наследства. Это - последнее проявление его безграничной власти. Но отныне - безграничная власть в руках его дочерей. А раз так - чего стоит договоренность о том, что Лир будет жить поочередно то у Гонерильи, то у Реганы со своей свитой в сто рыцарей? Это была договоренность с королем - но сохраняет ли она силу в отношении бывшего короля, который уже не обладает властью для того, чтобы добиться соблюдения договора? А что касается чувства благодарности - чего оно стоит в этом несовершенном мире? И вот происходит постепенное вытеснение Лира из жизни: ведь дочерям мешает наличие вокруг отца свиты из ста рыцарей, его разгульная жизнь, которую он хочет продолжать и после отказа от престола: в конце концов он отказался в пользу дочерей от главного - от власти и убежден, что в благодарность ему будет сохранена возможность хотя бы самому жить так, как он хочет. Но с какой, собственно говоря, стати эта возможность должна быть ему сохранена - ведь он самим фактом своего существования создает какие-то неудобства для своих дочерей ("Он был сумасбродом в лучшие свои годы. Теперь к его привычному своеволию прибавятся вопышки старческой раздражительности") - и он теперь в их власти? Этого достаточно. И вот дочери, сговорившись, начинают медленно ломать волю отца, понуждая его к новым уступкам, которые должны поставить его в абсолютную зависимость от дочерей. Поначалу Гонерилья начинает выражать недовольство поведением свиты Лира, мягко, но властно давая ему понять, что он должен во имя блага государства распустить часть свиты и усмирить оставшихся:

"...Прошу

Понять меня как следует. Вы стары,

Почтенны. Вы должны быть образцом
Тут с вами сотня рыцарей и сквайров,
Бедовый и отчаянный народ,
Благодаря которым этот замок
Похож на балаган или кабак,
Распорядитесь прекратить бесчинства,
Как должен стыд самим вам подказать.
Вас просит та, кому не подобает
Просить и было б легче приказать.
Извольте распустить часть вашей свиты,
Оставьте малое число людей,
Которые не будут забываться
И буйствовать".

Лир пока еще уверен в своем праве жить так, как он хочет. Прокляв Гонерилью, он едет к Регане. Но та уже предупреждена сестрой и ставит те же условия. Затем с Лиром говорят уже две дочери. Суть разговора пока — добиться от Лира сокращения свиты наполовину. Но вот Лир проявляет слабость — и властный гнев и проклятия сменяются в его устах напоминанием о благодарности. Лир проявил слабость — теперь его можно ломать и дальше. Ведь конечная цель дочерей — не меру власти отца ограничить в 2 раза, но полностью лишить его власти и до конца сломать его волю: так будет спокойнее, если вместо уверенного в своих правах добровольно отдавшего власть и рассчитывавшего на благодарность короля останется беспомощный старик, всецело обязанный своим дочерям тем, что они его держат и кормят, хотя могли бы прогнать. И Гонерилья с Реганой, видя, что отец проявляет слабость, выдвигают все новые требования.

РЕГАНА

"...Полсотни человек
Вполне довольно. Неужели мало?
Да нет, и этих много чересчур:
И дорого, и страшно. Согласитесь, —
При двоевластьи с такой толпой
Хранить порядок в доме невозможно.

ГОНЕРИЛЬЯ

И наконец, скажите, чем вам плох
Уход ее или моей прислуги?

РЕГАНА

И правда, сэр. Когда не угодят,
Мы проберем их. Кстати, при наездах
Ко мне, боюсь, я вам позволю взять
Лишь двадцать пять, не больше, провожатых.

ЛИР

Я все вам дал!

РЕГАНА

И вовремя, отец.

ЛИР

Все передал на ваше усмотренье
И только выговорил для себя
Такую свиту. Правильно ль я слышал?
Из слуг я взять могу лишь двадцать пять,
Сказала ты, Регана?

РЕГАНА

Да, сказала.

Лишь двадцать пять, еще раз повторю.

ЛИР

Плохие, стало быть, не так плохи,
Когда есть хуже. Кто не хуже всех,
Еще хорош.

(Гонерилье)

Тогда к тебе я еду.

Полсотни лучше двадцати пяти

В два раза, значит — ты в два раза лучше.

ГОНЕРИЛЬЯ

Сказать по правде, эти двадцать пять
И десять или пять излишни в доме,
Где к вам приставят вдвое больше слуг.

РЕГАНА

Ни одного не нужно...

Здесь в доме тесно. Старика со свитой
Немыслимо здесь было б разместить.

ГОНЕРИЛЬЯ

Сак виножат. Зачем мой дом оставил?
Пускай теперь пеняет на себя.

РЕГАНА

Его бы я охотно приютила,
Но больше никого.

Лир еще пытается определить меру человеческой неблагодарности, измеряя ее количеством слуг, которое ему позволяет оставить наиболее неблагодарная и наименее неблагодарная дочери. Но этой меры нет — и когда Лир от отчаяния пускается в странствие вместе с сохранившими ему преданность рыцарем Кентом и шутом и когда он находит приют у Корделии, сестры не оставляют его в покое — в конце концов Лир и Корделия гибнут в заточении, ибо сама их жизнь стала препятствием на пути Гонерильи (которая, впрочем, к этому моменту успела умертвить и свою соперницу Регану).

Итак, по ходу действия трагедии человек обнаруживает свою безграничную порочность. Прежнее восхищение Шекспира человеком как таковым окончательно сменилось ужасом перед этим же человеком как таковым. И теперь, в 1605 году, Шекспир заставляет своего потерявшего рассудок и одновременно прозревшего Лира сказать: "Неприкрашенный человек и есть именно это бедное, голое двуногое животное и больше ничего".

Одной из характерных особенностей художественного мира шекспировских произведений является амбивалентное отражение действительности: трагическое в художественном мире произведений Шекспира мирно сосуществует с комическим, великие исторические события — с их преломлением в глазах трактирных завсегдатаев, рыцарь — с шутом, "верх" — с "низом", возвышенное — с его карнавальным переосмыслением. Ибо для Шекспира именно единство этих "полюсов" и делает взгляд на жизнь полным. И не случайно в хрониках Шекспира грандиозные исторические события предстают пе-

ред нашими глазами в интерпретации веселой кабацкой братии, возглавляемой сэром Джоном Фальстафом, а воинские заслуги Генри Перси по прозвищу Хотспер ("Генрих IV") предстают в интерпретации принца Генриха (пока еще – завоевателя фальстафовских кутежей) в своей комической ипостаси:

ПРИНЦ ГЕНРИХ

"...И все-таки мне далеко
до шутливости Перси, Горячей Шпоры Севера.
Укокошив этак шесть-семь дюжин
шотландцев перед завтраком
и вымыв руки, он говорит жене:
"К черту эту мирную жизнь?
Скучно без дела!" –
О мой милый Гарри, –
спрашивает она, – сколько
человек ты убил сегодня?" –
"Напоить моего Чалого!" –
говорит он и через час
отвечает жене: "Человек
четырнадцать, сущие пустяки"...

Точно так же не случайными являются в художественном мире "Гамлета" философские рассуждения двух могильщиков, густо приправленные специфическим "черным юмором" и одновременно обладающие глубочайшим смыслом. И Лира в его добровольно избранном изгнании не случайно сопровождают лишь двое – благородный рыцарь Кент и шут. Ибо оба они в своем единстве как раз и составляют целое как единство противоположностей. Кент – это воплощенная неизбежность ценностного мира, в то время как шут – воплощенная переоценка. Мир перед глазами Лира по ходу действия переворачивается – и именно шут учит короля ориентироваться в этом "перевернутом" мире, иронически переосмысляя многие ранее неизбежные для Лира ценности, облегчая Лиру постижение обрушивающихся на него страшных истин и время от времени спрашивая после очеред-

ного своего рассуждения: "Не нравится? А была ли
на свете красавица,
которая бы не дулась
на свое зеркало".

В словах шута, как в зеркале, отражаются страшные догадки Лиры: при этом во всяком случае именно слова шута облегчают Лиру сознание бренности всякого земного величия и того факта, что, в сущности, на этой бренной земле король и шут ничем не отличаются друг от друга ни по положению, ни по уму:

"А ты знаешь, куманек,
какая разница между
злым дураком и добрым дураком?..
Кто дал тебе совет
Отдать свой край другим,
Тот от меня, сосед, умом неотличим.
Я злой дурак и в знак
Того ношу колпак,
А глупость добряка
Видна без колпака...
Лучше быть кем угодно,
только не шутом. И, однако,
я бы не хотел быть тобою, дяденька.
Ты обкорнал свой ум с обеих сторон
и ничего не оставил в середке...
Ты был довольно славным малым
во время оно, когда тебя не занимало,
хмурится она (Гонерилья - В.Р.) или нет.
А теперь ты нуль без цифры.
Я и то сейчас больше тебя.
Я хоть шут, на худой конец,
а ты совершенное ничто".

Еще недавно несдобровать бы шуту - но теперь в словах шута лишь более отчетливо отразилось то, что наболело в душе самого Лиры и что тот скрывал даже от самого себя. Шут (в любом обличье - хоть профессионального шута, хоть могильщика, хоть кабацкого завсегдадя) - это и есть для Шекспира то зеркало, в котором

реальный мир отражается не в его приукрашенном величии, но в единстве его противоположностей, в его изменчивости и динамичности, в единстве высокого и низкого, величия и бренности.

Умер Шекспир в 1616 году в Стратфорде-на-Эйвоне - в том же доме, где и родился.

Как известно, к концу XVI-го - началу XVII-го веков в Европе произошел своего рода кризис идей Возрождения; в том числе, в частности, идеи неограниченных возможностей свободного человека, изначально заложенного в человеке и неспособного до конца реализоваться лишь вследствие каких-то неизвестно откуда взявшихся запретов. И уже на примере творчества Шекспира можно проследить эволюцию от восхищения земным человеком с его чувствами, с его любовью, в конце концов (взять хоть ту же трагедию Шекспира "Ромео и Джульетта") - к ужасу перед этим же самым земным человеком, перед заложенными в нем силами зла.

В художественном мире "поздней" трагедии Шекспира "Король Лир" мы видим уже страшное зло, творимое не какими-то абстрактными догмами и запретами, а теми же самыми восхищавшими прежде Шекспира земными людьми, при этом вовсе не обязательно какими-то негодяями - просто людьми, которые в определенной ситуации, если речь заходит об их существенных интересах, способны на любое преступление.

В конце концов Шекспир заставляет своего короля Лира сделать страшный вывод: "Неприкрашенный человек и есть именно это бедное, голое двуногое животное, и больше ничего".

Итак, ренессансный человек потерпел крах. И постепенно угасали и ренессансные традиции в искусстве, хотя определенный отпечаток на последующее развитие искусства они все же наложили.

XVI-XVIII века - это для ряда европейских стран эпоха расцвета феодального монархического государства. Господство единой воли в государственной политике, скажем, во Франции XVI-XVIII веков, или в России XVIII века, с неизбежностью сказалось и на различных сторонах общественного сознания. В этике это - совокуп-

ность четких, не терпящих двусмысленного толкования моральных норм, в числе которых, в частности, — и обязательный приоритет общего над частным, обязательность жесткого подчинения отдельной личности государству, и совокупность строго определенных норм поведения, регулирующих поведение представителей конкретных социальных групп в конкретных ситуациях. Никакого своеволия! Человек — это прежде всего подданный. И о том, какой он человек, можно прежде всего судить по тому, какой он подданный, в какой степени соответствует он занимаемому им в иерархической структуре государства месту. Ну, и, наконец, в искусстве новой эпохи стала господствовать эстетика классицизма, в основе которой — идея вечности, абсолютности идеала прекрасного и, следовательно, возможности создания какого-то свода раз и навсегда неизменных рецептов, пользуясь которыми можно было, как предполагалось, сотворить нечто высокоталанливое. Этот художественный метод предусматривал наличие неких раз и навсегда известных формально-содержательных единств, причем каждый из смысловых элементов обязательно должен выражаться строго определенной формой. Теоретики классицизма пытались поставить литературу и искусство вообще "на конвейер", то есть выявить все детали, из которых может состоять "настоящее", по мнению теоретиков классицизма, художественное произведение, и предоставить непосредственно творцам лишь возможность "по выбору" соединять эти детали между собой — и то с соблюдением ряда законов соединения.

Классицистические нормы одновременно определяли и границы объекта художественного освоения (то есть то, о чем можно говорить, а о чем — нет); и границы "идейно-смысловой нагрузки" — то есть совокупность идей, которые может и должно выражать классицистическое произведение (воспевание тех или иных добродетелей

и их носителей, осмеяние тех или иных пороков и их носителей и т. д.) – а все, что непосредственно морализаторской нагрузки не несло, теоретиками классицизма отвергалось. Одним из краеугольных камней эстетики классицизма являлась идея обязательного и жесткого подчинения искусства государственным интересам: искусство в глазах идеологов классицизма имело смысл лишь постольку, поскольку оно приносило непосредственную пользу воспитанию подданных в духе верности государству, уважения к традиционным добродетелям и презрения к тому, что в рамках данного общества считается пороком.

Виднейшим теоретиком французского классицизма был Никола Буало (1636–1711) – автор знаменитой поэмы "Поэтическое искусство" (1674г.), которая и представляет собой свод "рекомендаций", главным образом, для поэтов и драматургов.

"Полезность", поучительность, подчиненность той или иной идее, своего рода "дисциплина мысли" – это для Буало обязательные условия для искусства:

"Будь то в трагедии, в эклоге иль в балладе,
Но рифма не должна со смыслом жить в разладе;
Меж ними ссоры нет и не идет борьба:
Он – властелин, она – его раба.

Кошь вы научитесь искать ее упорно,
На голос разума она придет покорно,
Охотно подчинясь привычному ярму,
Неся богатство в дар владыке своему.

Но чуть ей волю дать – восстанет против долга
И разуму ловить ее придется долго.

Так пусть же будет смысл всего дороже вам,
Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам.

Иной строчит стихи как бы охвачен бредом.
Ему порядок чувств и здравый смысл неведом,
Чудовищной строкой он доказать спешит,

Что думать так, как все, его душе претит. /О, ужас! - В.Р./

Не следуйте ему.

Оставим итальянцам пустую мишуру

С ее фальшивым глянцем.

Всего важнее смысл;

Но чтоб к нему прийти,

Придется одолеть преграды на пути,

Намечанной тропы придерживаться строго:

Порой у разума всего одна дорога".

Вот так. "Порой у разума всего одна дорога". И нечего искать другую. "Дисциплина мысли".

Но в то же время основное внимание Буало уделяет все же не столько критерию полезности, сколько критерию художественности. По советам, даваемым Буало, можно определить, что считалось в традициях классицизма прекрасным, а что - препятствующим поэтической гармонии. Ну, например: "Созвучные слова

Сливайте в стройный хор:

Нам отвратителен

Согласных грубый спор.

Стихи, где мысли есть,

Но звуки ухо ранят,

Ни слушать, ни читать

У нас никто не станет".

Или: "Законам языка

Покорствуйте, смиренны,

И твердо помните:

Для вас они священи.

Гармония стиха

Меня не привлечет,

Когда для уха чужд

И странен оборот.

Иноязычных слов

Бегите, как заразы,

И стройте ясные

И правильные фразы.

Язык должны вы знать:

Смешон тот рифмоплет,

Что по наитию
Строчить стихи начнет...
Когда стихи кишат
Ошибками без счета,
В них блеск ума искать
Кому придет охота?"

Не правда ли, последние строки актуальны и ныне? Как, впрочем, и такой совет: "Спешите медленно

И, мужество утрая,
Отделяйте стих,
Не ведая покоя,
Шлифуйте, чистите,
Пока терпенье есть:
Добавьте две строки
И вычеркните шесть".

Именно Буало сформулировал так называемое "правило трех единств", которому должно подчиняться любое драматическое произведение: 1/ Единство места (все события по ходу действия должны происходить в одном месте).

2/ Единство времени (все события, происходящие по ходу действия пьесы, должны происходить в течение одних суток - 24 часов).

3/ Единство действия (то есть необходимость наличия единой, не прерываемой ничем сюжетной линии).

Считалось, что соблюдение этих трех единств способно обеспечить такое правдоподобие того, что происходит на сцене, чтобы зритель, забывшись, мог поверить в то, что все это происходит перед его глазами, на самом деле.

Вот как формулирует "правило трех единств" Буало:

"Пусть вводит в действие
Легко, без напряжения,
Завязки плавное,
Искусное движение.
Как скучен тот актер,
Что тянет свой рассказ

И только путает
И отлекает нас
Он словно ощупью
Вкруг темы главной бродит
И непробудный сон
На зрителя наводит!

Уж лучше бы сказал
Он сразу, без затей:
— Меня зовут Срест
Иль, например, Атрей,—
Чем нескончаемым
Бессмысленным рассказом
Нам уши утомлять
И возмущать наш разум.
Вы нас, не мешкая,
Должны в сюжет ввести.

Единство места в нем
Вам следует блюсти.

За Пиренеями рифмач,
Не зная лени,
Вгоняет тридцать лет
В короткий день на сцене.
Вначале кношей
Выходит к нам герой,
А под конец, глядишь,—
Он старец с бородой.

Но забывать нельзя,
Поэты, о рассудке:
Одно событие,
Вместившееся в сутки,
В едином месте пусть
На сцене протечет.
Лишь в этом случае
Оно нас увлечет".

И, кстати, в рамках этих единств написана и уже "пронденная" Вами комедия Грибоедова "Горе от ума".

В "Поэтическом искусстве" дается и анализ различных поэтических и драматических жанров (какой должна быть Ода, а какой —

Эпиграмма, какой должна быть Трагедия, а какой - Комедия). Одновременно Буало пытается проследить и историю развития французской поэзии и драматургии, давая по ходу действия весьма нелицеприятные оценки тем или иным конкретным произведениям и их создателям.

Вот как Буало характеризует знаменитого французского поэта

Ронсара: "Добиться захотел
Ронсар совсем иного,
Придумал правила,
Но все запутал снова.
Латынью, греческим
Он засорил язык
И все-таки похвал
И почестей достиг.
Однако час настал -
И поняли французы
Смешные стороны
Его ученой музы.
Свалившись с высоты,
Он превращен в ничто".

А вот еще более хлесткая характеристика: "Мы знаем, что Серси
Колбасникам весь год
Сонеты Пеллетье
На вес расгрождает".

Бедный Пеллетье. Нет, воистину, не было во Франции эпохи классицизма более тяжкого греха, нежели сочинение, а тем более публичное прочтение или огубликование плохих стихов.

А вообще в "Поэтическом искусстве" Буало много интересных советов, которые были бы весьма небесполезны и начинающему литератору нашего времени.

Ну, скажем: "Жил во Флоренции
Когда-то некий врач -
Прославленный хвостун
И всех больных палач.
С чумой у врача
Большое было сходство:

Тут он обрек детей
На раннее сиротство,
А там из-за него
Оплакал брата брат.
Не перечесть, увы,
Безвременных утрат.
В плевроит он превращал
Простуды легкий случай,
Мигрень — в безумие
И приступы падучей,
Но он из города
убрался наконец
И пригласил его
Как гостя в свой дворец.
Давнишний пациент,
Случайно пощаженный, —
Аббат, поклонник муз
И в зодчество влюбленный.
Вдруг лекарь проявил
И знания, и жар.
Входил он в тонкости,
Ну, прямо как Мансар.
Нет, недоволен он
Задуманным фасадом;
К тому же павильон
Построил бы он рядом,
А эту лестницу
Чуть сдвинул бы назад.
И каменщика тут
Зовет к себе аббат.
Тот, выслушав, готов
Последовать совету.
А так как мне пора
Закончить сказку эту,
Я расскажу о том,
Что сделал медик наш:
Он в лавке приобрел
Линейку, карандаш,

Галена тяжкий труд.
Навек оставил прочим.
И, недостойный врач,
Стал превосходным водчим.

Отсюда будет вам
Легко мораль извлечь:
Коль в этом ваш талант,
Вам лучше булки печь;
Куда почтеннее подобная работа,
Чем бесполезный труд
Плохого стихоплета!

Тем, кто умеет печь,
Иль строить дом, иль шить,
Не обязательно
На первом месте быть,
И лишь в поэзии —
Мы к этому и клоним —
Посредственность всегда
Бездарности синоним".

Или вот те из вас, кто сам пробует писать, наверное, доволь-
но часто реагируют на критику его стихов примерно так же, как
собирательный поэт из поэмы Буало: "Тот настоящий друг

Среди толпы знакомых,
Кто, правды не боясь,
Укажет вам на промах,
Внимание обратит
На слабые стихи, —
Короче говоря,
Заметит все грехи.
Он строго поборанит
За пышную эмфазу,
Тут слово подчеркнет,
Там вычурную фразу.
Вот эта мысль темна,
А этот оборот
В недоумение
Читателя введет.
Так будет говорить

Поэзии ревнитель,
 Но несговорчивый,
 Упрямый сочинитель
 Свое творение
 Сберегает так,
 Как будто перед ним
 Стоит не друг, а враг.
 "Мне грубым кажется
 Вот это выражение".
 Он тотчас же в ответ:
 "Молю о онисхождении,
 Не трогайте его".
 - "Растянут этот стих,
 К тому же холоден",-
 - "Он лучше всех других!"
 "Здесь фраза неясна
 И уточнения просит".
 - "Но именно ее
 До неба превозносят!"
 Что вы ни скажете,
 Он сразу вступит в спор,
 И остается все,
 Как было до сих пор,
 При этом он кричит,
 Что вам внимает жадно,
 И просит, чтоб его
 Судили беспощадно...
 Но это все слова,
 Заученная лесть,
 Уловка, чтобы вам
 Стихи свои прочесть!"

И можно сказать, что именно на основе "Поэтического искусства" Буало русским поэтом А. Сумароковым была написана "Эпистола о стихотворстве", в которой также формулируется художественная норма: тоже формулируются основные принципы творчества, характеризуются видовые и жанровые особенности. Но сумароковская "Эпистола" — это свод классицистических норм, выросший все же

на русской почве. Не случайно, когда говорят о классицизме, то называют в первую очередь "французский классицизм" и "русский классицизм".

Среди наиболее видных французских "классицистов" можно назвать таких выдающихся драматургов (главным образом, авторов трагедий), как Пьер Корнель (1606-1684) и Жан Расин (1639-1699).

В основу классицистической трагедии, как правило, заложен неразрешимый конфликт между чувством и долгом: причем, конечно же, традиция классицизма требует от трагического героя подавления чувства долгом; чем сильнее подавленное чувство, тем почетнее победа над ним.

Вот трагедия Корнея "Сид". Перед нами - испанский город. И живут в этом городе двое влюбленных: Родриго Диас и Химена. Все идет к счастливому финалу, и вдруг любовная идиллия нарушается, скажем так, "служебным конфликтом" между отцами влюбленных: отец Родриго дон Диего и отец Химены граф Гормас не поделили вдруг открывшуюся "вакансию", говоря нашим языком, на место наставника королевского сына. Отцу Родриго дон Диего эта должность пожалована; отец Химены граф Гормас этим недоволен:

"Как ни возвышен трон,
Но люди все подобны;
Судить ошибочно
И короли способны;
И этим выбором
Доказано вполне,
Что настоящий труд
У них в плохой цене...
Живой пример верней,
И только он велик,
Уменье властвовать
Не черпнется из книг.
В чем в конце концов
Ваш долгий век столь славен?"

Любой из дней моих
Ему с избытком равен".

В результате всего несостоявшийся наставник королевского сына, отец Химены, дает состоявшемуся наставнику, отцу Родриго, пощечину и изрекает после этого:

"Прощай! Пусть юный принц,
Ища пример в отчизне,
Читает летопись
Твоей высокой жизни;
Вот этой платой
За дерзость болтуна
В немалой степени
Уграсится она".

И вот юный Родриго оказывается перед выбором: с одной стороны — страстная любовь к Химене, с другой — долг мести ее отцу: "Я предан внутренней войне,

Любовь моя и честь
В борьбе непримиримой:
Вступиться за отца,
Отречься от любимой!
Тот к мужеству зовет,
Та держит руку мне.
Но что б я ни избрал —
— Сменить любовь на горе
Иль прозябать в позоре,—
И там, и здесь
Терзаньям нет конца.
О, злых судеб измены!
Забуть ли мне о казни наглеца?
Казнить ли мне
Отца моей Химены?"

Но в конце концов Родриго делает единственно правильный вывод для героя классицистической трагедии:

"Отцу обязан я
Первее, чем любимой;
Умру ли я в бою,

Умру ль, тоской томимый,
Я с крови чистой умру,
Как был рожден.
Мое и без того
Чрезмерно небреженье
Божим исполнить мщенье;
И, колебаньям положив конец,
Не совершим измены:
Не все ль равно,
Раз оскорблен отец,
Что оскорбившим
Был отец Химены!"

Видите – классицистическая норма требовала от трагического героя четкой расстановки приоритетов: "Отцу обязан я
Первое, чем любимой".

Ну, а государству – первое, чем всем близким, вместе взятим.

Родриго из "Сида" в конце концов свершает мщение, убивает отца своей возлюбленной. И теперь уже Химена перед выбором: в ней живет по-прежнему любовь к Родриго, но долг ей велит требовать его казни. В конце концов она решает:

"Чтоб честь свою спасти
И обрести покой,
Послать его на казнь
И умереть самой".

И лишь по велению короля казнь не свершается.

Параллель с "Ромео и Джульеттой" Шекспира.

В 1639 году Корнель пишет трагедию "Гораций". В основу трагедии положен сюжет из римской истории. Здесь уже в борьбу с чувством вступает долг перед высшей ценностью – Государством.

Итак, два города-полиса, Рим и Альба-Лонга, ранее дружественные, вдруг оказываются в состоянии вражды друг с другом. Но многие из жителей этих городов уже повязаны родственными узами. Тем не менее герои этой трагедии способны поступать только

так, как это и подобает классицистическим трагическим героям.

И вот римский аристократ Гораций убивает в бою возлюбленного своей сестры Куриация. Но, вернувшись, он убивает и свою, по его мнению, недостаточно преданную Риму сестру, которая осмеливается в день торжества победы скорбеть о смерти своего возлюбленного и клясть погубивший его Рим.

"Кто о враге отчизны пожалел,
Тому конец такой -
Единственный удел".

И вот с этого момента в художественном мире корнелевской трагедии он становится преступником: убийство близкого без прямой пользы для Государства не может оправдать даже такой певец почти абсолютного приоритета интересов Государства перед отдельным "Я", как Корнель. (Здесь учитель может ^{привести} параллель с произведениями, созданными в советское время, герои которых вынуждаются во имя интересов революции или государства нести смерть близким (К.Тренев "Любовь Яровая", стихотворение М.Голодного "Судья Горба" и т. д.). Целесообразен разговор о причинах и следствиях подобного "государствоцентризма" в сознании миллионов людей. Целесообразен в этой связи разговор о неразрешимом противоречии, мучившем Пушкина - автора "Медного всадника". Возможно и приведение строк из поэмы В.Луговского "Середина века".

"Скажи, чем будет кончен спор
Между одной на свете единицей -
- и государством,
Между личной волей -
- И государством,
Между личным счастьем -
- И государством,
Между личной правдой -
- И государством").

Что касается классицистической комедии, то и она, согласно

канона классицизма, должна быть подчинена строго определенным целям осмеяния тех или иных пороков. Хотя комедия в классицистических традициях допускала большую свободу выражения, нежели произведения "высоких" жанров, а Буало, например, даже требует от драматурга-комедиографа возможной "жизнеподобности" героев — но все же "жизнеподобность" в классицистической комедии непременно сочетается с "фиксированным" составом качеств, которыми допустимо наделять того или иного героя, в результате чего сложность и многозначность человека не могла быть в полной мере отражена в классицистической комедии. Все же классицистическая норма требовала, наряду с "жизнеподобием", и того, чтобы каждый из героев выступал в комедии прежде всего как носитель какого-то одного "основного" качества, в крайнем случае — двух-трех качеств, которые постоянно бы просматривались во всех его словах и поступках. Безусловно, сложное и неоднозначное реальное человеческое "Я" в такую схему не вложить — как, впрочем, не вложить его ни в какую схему, навязываемую литературе извне. И на практике классицистическая комедия включала в свой художественный мир целый ряд "типовых" героев — носителей тех или иных строго фиксированных качеств. В качестве таких "типовых" героев из комедии в комедию кочевали "Скупой", "Франт", "Тщеславный человек", "Любящий отец", "верный сын", "муж-рогоносец", "ветреная, но по-народному здравомыслящая служанка", "неукротимый правдолюбец", — некоторые другие " типовые герои" — ну и, конечно же, "положительный герой", "герой-резонер", в уста которого вкладывается авторская мораль. В мире миллиарды отличных друг от друга людей — и, Вы сами понимаете, вложение этого бесконечного человеческого многообразия всего в несколько десятков "типовых" схем может обеспечить "правдоподобие" — но не отразить правду жизни.

Например
Ну вот, Буало дает нам нескольких "типовых" для классицистической комедии героев: "Юнец неукротим:

Он безрассуден, страстен,
Порочным прихотям
И склонностям подвластен,
К нраву чуждым глух
И жаден до утех.
Его манят мечты
И привлекает грех".

Но на практике — все ли "юнцы" обладают именно такой совокупностью свойств?

Далее: "Почтенный, зрелый муж
Совсем иным тревожим:
Он ловок и хитер,
Умеет льстить вельможам,
Всегда старается
Заглядывать вперед,
Чтоб оградить себя
В грядущем от забот".

Но в действительности — все ли "почтенные, зрелые мужи" именно таковы?

Ну и наконец: "Расслабленный старик
От скупости сгорает.
Не в силах расточать,
Он жадно собирает,
В делах и замыслах
Расчетливость хранит,
Возносит прошлый век,
А нынешний бранит,
И, так как с ним давно
Утехи незнакомы,
На них усердно шлет
И молнии, и громы".

Но что — разве все люди преклонного возраста обладают точно таким набором качеств?

Одним словом, Вы видите, что традиция классицизма, безусловно

сковывала и психологический анализ - зачем влезать в душу конкретного "скупого" или "мужа-рогоносца", когда уже есть соответствующий "типовой" образ, "обкатанный" в десятках и сотнях комедий.

И, кстати, закрепление за героями в классицистической традиции строго определенного набора качеств характерно и для Грибоедовского "Горя от ума": Чацкий - "герой-резонер", почти без недостатков; Софья - "ветренная, не способная понять героя-резонера возлюбленная", Лиза - "рассудительная служанка" и т. д.

Пожалуй, великим мастером классицистической комедии, который, грубо говоря, ухитрился в рамках классицистических норм достичь максимально возможной психологической достоверности, является Жан-Батист Мольер (настоящая его фамилия - Поклен, годы жизни - 1622-1673). Имена многих его героев стали уже нарицательными. Когда мы видим ханжу, искусно прикрывающего возвышенными фразами свои далеко не столь возвышенные желания, - то возникает непреодолимое желание назвать его Тартюфом. Еще Пушкин в свое время смеялся над тем, как Вольтер, оболоченный Екатериной II, "превозносил добродетель, Тартюфа в юбке и короне" ("Заметки по русской истории XVIII века").

И не случайно "Тартюф" был далеко не сразу разрешен к постановке.

Когда мы видим человека, стремящегося казаться не тем, что он есть, - мы сразу вспоминаем мольеровскую комедию "Мещанин во дворянстве" и ее главного героя, господина Журдена.

А вот комедия Мольера "Мизантроп", сюжет которой кое в чем напоминает сюжет знакомого Вам "Горя от ума" - хотя отношение Мольера к главному герою не столь однозначно, как отношение Грибоедова к Чацкому. Итак, главный герой комедии "Мизантроп" -

Альцест, человек, который страдает одним страшным недостатком: он лучше других видит зло и, что самое страшное, не способен этого скрывать. Он, подобно грибоедовскому Чацкому, способен говорить только правду.

Вот один из диалогов в комедии:

ФИЛИНТ

Так вы хотите зла
Всему людскому роду?

АЛЬЦЕСТ

Возненавидел
я безмерно их породу.

ФИЛИНТ

Но неужели вам
Внушает гнев такой
без исключения
весь бедный род людской.
И в наше время есть...

АЛЬЦЕСТ

Нет, все мне ненавистны!
Одни за то, что злы, преступны и корыстны;
Другие же за то, что поощряют тех,
И ненависти в них
Не возбуждает грех.

Характеризуя, например, по просьбе другого героя, Оронта, написанный им сонет, Альцест пытается вести себя поделикатнее — но деликатности его хватает лишь на такую характеристику:

"Подобные дела
Чрезмерно деликатны.
Конечно, похвалы
Для нас всегда приятны.
Но вздумал одному
Поэту как-то раз
Я правду высказать
Взамен учтивых фраз:
Сказал я, что нужны
Усердные старанья,
Чтоб сдерживать в себе

Ненужный зуд писанья,
Что надобно, себя
Покрепче в руки взяв,
Не выносить на свет
Плоды своих забав
И что желанье всем
Читать творенья эти
Способно выставить
Творца в печальном свете"...

Ну и так далее. Вот примерно таким образом Альцест приобретает все новых и новых врагов. В конце концов и его возлюбленная, подобно грибоедовской Софье, просто так, шутки ради, нанесит ему тяжелую обиду.

И в финале никем не понятый правдолюбец, подобно грибоедовскому Чацкому, решает: "Все пожелания

Примите от меня
И будьте счастливы,
Любовь свою храня.
А я, измученный,
Поруганный жестоко,
Уйду от пропасти
Царящего порока
И буду уголок искать
Вдали от всех,
Где мог бы человек
Быть честным без помех!"

Хотя надо сказать, что и фабула комедии Мольера отнюдь не вполне совпадает с фабулой "Горя от ума", да и мольеровский Альцест — человек более жесткий и непримиримый, нежели Чацкий, — все же сближает эти комедии именно идея "горя от ума", неспособности честного и пронизательного человека даже просто прижиться в одержимом человеческими слабостями мире.

С классицистической традицией связаны и имена многих других поэтов и драматургов, в первую очередь французских и рус-

ских. Следует сказать, что классицизм вообще очень хорошо прижился на русской почве — и своего расцвета достиг в эпоху царствования Екатерины II (в этой связи целесообразно рассуждение об особенностях екатерининской эпохи в России). Ну и второе рождение классицистические традиции у нас пережили в сталинское время, когда задачи литературы были жестко подчинены интересам государства и когда в печально известном постановлении о журналах "Звезда" и "Ленинград" декларировалось, что у советской литературы "нет и не может быть других интересов, кроме интересов народа, интересов государства".

Во всяком случае большинство из того, что ставилось в 30-50-е годы на сцене, было сделано в соответствии с классицистическими канонами. Но если в ХУП-ХУШ веках поэтика классицизма в известной степени обогатила литературный процесс (в конце концов без имени Мольера трудно представить себе историю мировой драматургии), то, по прихоти судьбы перебравшись в XX век, классицизм подарил нам разве что бесчисленные сценические конфликты между "новаторами" и "консерваторами", "передовиками" и "отстающими", "друзьями" народа и его "врагами".

Да и действительно — в художественном мире комедии мошенник, способный ограбить и предать доверившегося ему человека, но который

"Себе же самому
Вменяет в преступленье
Ничтожнейший пустяк,
Безделку, чепуху,
Вот за молитвою
Поймал на днях блоху,
Так небу приносил
Потом он покаянье,
Что раздавил ее
Без чувства состраданья"

— оказывается способным подчинить своей воле многих людей именно потому, что в глазах

других героев комедии именно такой человек и является своего рода символом католической церкви: вначале Мольер даже обряжает своего Тартюфа в монастырскую одежду, но затем, под давлением цензуры, передел его в светское платье.

ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

На прошлых занятиях уже говорилось о социальных и культурных предпосылках формирования классицистической традиции: это и строгая иерархичность в обществе, и соответствующая иерархия ценностей в общественном сознании, в частности – идея обязательности подчинения отдельной личности воле государства, которое, как известно, всегда право – даже когда оно не право. Ну а воля государства в художественных традициях классицизма, разумеется, отождествлялось с волей его правителей: изречение одного из французских королей "Государство – это я" – наглядное тому подтверждение. И своего расцвета классицистическая традиция достигла именно в тех странах, где достиг наибольшего расцвета принцип абсолютной монархии – во Франции ХУП–ХУШ веков и в России ХУШ века (автор имеет в виду прежде всего эпоху екатерининского правления).

Но, как мы знаем – и наше собственное недавнее прошлое тому подтверждением – государство, объявившее себя венцом творчества, обречено на жестокое прозрение. Правители такого государства через какое-то время начинают терять ориентировку в окружающей жизни, перестают видеть все, что хоть в малой степени снижает величие государства, наконец, постепенно перестают соотносить государственную политику и с теми нормами морали, которые существуют даже и в рамках данного государства, и с элементарными законами логики и здравого смысла. И начинается скатывание к социальному маразму.

Подобный процесс был характерен и для монархической Франции XVII-XVIII веков. С одной стороны - развал государственной экономики и внешней политики, с другой стороны - введение при дворе высокооплачиваемых должностей, скажем, капитана королевских собак - левреток или хранителя королевской трости. С одной стороны - всеобщая распущенность, охватившая жизнь и светского общества, и церкви, с другой стороны - декларируемые государственной церковью жесткие каноны мышления и поведения, нетерпимость к инакомыслящим и декларативная нетерпимость к тем, кто в своем поведении отступает от предписанных канонов, периодические расправы над инакомыслящими и над "козлами отпущения" из не соблюдающего все церковные предписания большинства.

И вот на этой почве во Франции и стало формироваться просветительское движение, которое и легло в основу социально-культурного периода, который теперь принято называть эпохой Просвещения. Вообще следует сказать, что просветительские традиции оформились не только во Франции - типичными "просветительскими" романами можно назвать хорошо вам известные "Приключения Робинзона Крузо" Даниэля Дефо и "Тулливера" Джонатана Свифта. Если обратиться к Германии, то просветительские традиции отразились в творчестве И.-В.Гете; в России наиболее яркими выразителями просветительских традиций стали Радищев и Новиков. Но теоретическую базу просветительское движение приобрело в первую очередь во Франции.

Социальной базой просветительского движения была буржуазия, объективно заинтересованная в демократизации экономической и политической жизни, в стирании сословных перегородок, в ограничении вмешательства церкви в дела государства, ну и, наконец - в ОТМЕНЕ ряда средневековых законоположений, утративших всякий разумный смысл, но сковывающих развитие свободного

рынка, политические реформы и т.д.

Центром просветительской идеологии был критерий разумности: виднейшие просветители, такие как Вольтер и Монтескье, Дидро и д'Аламбер и т.д., положили начало оценке окружающей их действительности не по критерию соответствия "священным основам", а по критерию разумности, соответствия элементарным законам здравого смысла и логики. И оказалось, что перед судом разума не выстояли многие "священные коровы", которые были окончательно "зарезаны" лишь знаменитой французской революцией 1789 года (кстати, не следует забывать, что эта революция была подготовлена во многом именно просветительскими идеями).

В 1751 году под руководством Дидро и д'Аламбера начинается издание "Энциклопедии", в которой закладываются теоретические основы просветительства. Еще раньше, в 1748 году, выходит из печати труд Монтескье "Дух законов", в котором анализируются взаимосвязи между условиями жизни тех или иных народов и законами, по которым эти народы живут.

Вдохновленные идеей "просвещенной монархии", французские просветители предпринимали и попытки "воспитания" правителей различных стран с целью побудить их к самоусовершенствованию и к разумным переменам в жизни своих народов. Вот строки из письма Вольтера, о котором еще пойдет речь ниже, к прусскому королю Фридриху II: "Поверьте, что истинно хорошими государями были только те, кто начал, подобно вам, с усовершенствования себя, чтобы узнать людей, с любви к истине, с отвращения к преследованию и суеверию. Не может быть государя, который, мысля таким образом, не вернул бы в свои владения золотой век".

Вольтер и Дидро начали с той же целью усиленно "обрабатывать" русскую императрицу Екатерину II, которая, надо сказать, мастерски играла роль прилежной ученицы, что, впрочем, не поме-

шало ей издать весьма "просвещенный" указ, запрещающий крестьянам жаловаться куда-либо на своих помещиков.

А теперь перейдем к конкретным именам.

Одним из основоположников просветительской идеологии был Вольтер (1694-1778). Настоящее имя его - Франсуа-Мари Аруэ. Вольтер по происхождению не был дворянином - он происходил из достаточно состоятельной буржуазной семьи (его отец был нотариусом). Еще в юности он успел прославиться во Франции как поэт и драматург. И в результате Вольтер оказывается в сложном положении: с одной стороны - всеобщая известность, приемы у регента Филиппа Орлеанского, провозглашение лучшим поэтом Франции; с другой стороны - полная незащищенность, связанная с отсутствием дворянского звания, почти полное юридическое бесправие.

И когда некий аристократ по фамилии де Роган приказал своим слугам избить Вольтера палками, а Вольтер осмелился вызвать де Рогана на дуэль, - то в Бастилию на два года попал, конечно же, Вольтер. После двух лет заключения Вольтер был выслан за границу, три года прожил в Англии, был избран членом русской Академии наук; одно время Вольтер жил в Берлине и занимался "воспитанием" короля прусского Фридриха II, который, еще будучи принцем, подавал сторонникам "просвещенной монархии" большие надежды и даже писал трактат "Анти-Макиавелли", в котором обосновал необходимость гуманной политики. Однако через некоторое время коронованный ученик стал все больше разочаровывать своего учителя - вольтерьянской терминологией он начал прикрывать откровенно тоталитарную политику, к тому же увлекся ведением войн на чужих территориях, а начало очередной войны он объяснил Вольтеру так: "...готовность войск к немедленным боевым действиям, большой запас денежных сбережений и живость моего нрава: таковы были основания, по которым я объявил войну Марии-Терезии, королеве венгерской и

богемской".

Кончились педагогические упражнения Вольтера тем, что он в гневе отослал королю все знаки своего придворного звания и орден и поспешил покинуть пределы Пруссии. Впрочем, по воле рассерженного ученика строптивого учителя задержали в Франкфурте-на-Майне и "на прощание" подвергли месячному аресту.

В 1758 году Вольтер купил имение Ферней на границе Франции и Швейцарии — и стал по сути владельцем своего рода "просветительского салона", в который стекались мыслящие люди со всего мира, в том числе и из России. Влияние Вольтера было настолько сильным, что и много лет спустя, в XIX веке, вольномыслящих людей в России было принято называть вольтерьянцами.

И, кстати, до конца своих дней Вольтер боролся против всяких проявлений фанатизма и нетерпимости в государственной политике: увы, еще и во второй половине XVIII века "еретика" во Франции могли и сжечь, и колесовать. Широко известны, в частности, выступления Вольтера в защиту осужденного к колесованию Каласа.

Вольтер — автор огромного количества произведений в самых разных жанрах; он выступал и как поэт, и как драматург, и как прозаик. Вот одно из стихотворений Вольтера, которое, по мнению автора данного пособия, очень хорошо характеризует его взгляд на мир: "Ответ обществу веротерпимости города Бордо".

"Коль вы хотите строить храм
Веротерпимости, я тоже
Свой вклад внесу: мне, как и вам,
Терпимость всех святых дороже.
Да! Вашим каменщикам я
Прислал бы материал хороший:
Те камни, коими меня
Хотят в церквях побить святоши.
Однако, не в пример иным,
Я, по евангельским заветам,
Как христианин, прощаю злым,
Прощаю дуракам ответым".

Однако наибольших высот Вольтер достиг в жанре философской повести: Вольтер вообще из тех писателей, которые идут в своем творчестве не от образа, а от идеи, и используют образную систему лишь для того, чтобы понятнее донести те или иные идеи.

Даже названия повестей Вольтера весьма представительны: "Задиг, или Судьба", "Мир, каков он есть", "Мемнон, или Благоразумие людское", "Микромегас", "Кандид, или Оптимизм" и т.д. И практически в каждой из философских повестей Вольтера идет напряженная проверка окружающего мира законами разума, и одновременно — испытание разумом различных взглядов на этот мир.

Вот повесть Вольтера "Кандид, или Оптимизм", в которой "испытывается" популярная в XVIII веке теория разумности всего, что есть на этой земле. Начинается повесть описанием жизни в замке вестфальского барона Тундер-тен-Тронка. В этом замке воспитывается "сын сестры барона и одного доброго и честного дворянина, жившего по соседству", и зовут его ребенка Кандид, а наставником Кандида является учитель Панглос:

"Панглос преподавал метафизико-теолого-космологонигологию. Он замечательно доказывал, что не бывает следствия без причины и что в этом лучшем из возможных миров замок владетельного барона — прекраснейший из возможных замков, а госпожа баронесса — лучшая из возможных баронесс.

— Доказано, — говорил он, — что все таково, каким должно быть; так как все создано сообразно цели, то все необходимо и создано для наилучшей цели. Вот, заметьте, носы созданы для очков, потому мы и носим очки. Ноги, очевидно, назначены для того, чтобы их обувать, вот мы их и обуваем. Камни были сотворены для того, чтобы их тесать и строить из них замки, и вот монсеньер владеет прекраснейшим замком... Свиньи созданы, чтобы их ели, — мы едим свинину круглый год. Следовательно, те, которые утверждают, что

все хорошо, говорят глупость, — нужно говорить, что все к лучшему".

И вот по воле судьбы и Кандид, и учитель его Панглос в разное время оказываются выкинутыми из замка в реальную жизнь — и начинает оценивать ее, исходя из теории всеобщей разумности. Вот, например, Кандид со своих философских позиций оценивает разумность происходящей на его глазах битвы: "Что может быть прекраснее, подвижнее, великолепнее и слаженнее, чем две армии! Трубы, дудки, гобои, барабаны, пушки создавали музыку столь гармоничную, какой не бывает и в аду. Пушки уложили сначала около 6 тысяч человек с каждой стороны; потом ружейная перестрелка избавила лучший из миров не то от девяти, не то от десяти тысяч бездельников, оскверняющих его поверхность. Штык также был достаточной причиной смерти нескольких тысяч человек. Общее число достигло 30 тысяч душ. Кандид, дрожа от страха, как истый философ, усердно прятался во время этой героической бойни".

И вот по ходу действия Кандид, Панглос и другие герои успевают пережить множество перепетий. Кандид несколько раз был жестоко выпорот, Панглос однажды был даже повешен — но по случайности выжил.

В финале герои оказываются в каком-то саду на территории Турции — и ответом на рассуждения Панглоса о разумности всего случившегося теперь являются слова Кандида: "Это вы хорошо сказали... Но надо возделывать наш сад".

Вера в разумность всего существующего в его менее заостренном, нежели у Панглоса, сознании разрушена: мир теперь для него состоит из безразличной к человеку реальности, и, следовательно, самое большее, что способен сделать человек в этом мире, — это "возделывать свой сад".

Герой повести Вольтера "Простодушный" — индеец-гурон, поме-

ленный в европейскую действительность, перед его непредвзятым взглядом обнаруживает свою абсурдность многое из того, к чему европейцы приучены как к азбучным истинам.

Другим виднейшим идеологом Просвещения по праву является Дени Дидро (1713-1784) (кстати, Дени Дидро - один из создателей Энциклопедии). Одна из главных идей, проповедуемых Дидро, - это идея веротерпимости и идейной терпимости вообще; недопустимости всякого принуждения в вопросах, которые касаются совести человека, его убеждений, его веры.

Одно из писем Дидро русской императрице Екатерине II называется "О терпимости". И далее Дидро перечисляет потенциальные последствия государственной нетерпимости - увь, государственная нетерпимость, культивировавшаяся долгие годы в нашей стране, еще раз подтвердила правоту выводов Дидро: "Нетерпимость, в особенности у государя, становится источником всевозможных обвинений и всяческой клеветы.

Нетерпимость, в особенности у государя, приводит к отстранению от должностей и к назначению на должности, тогда как это должно бы происходить лишь по заслугам.

Нетерпимость рождает злобные доносы и сеет ненависть среди подданных.

Нетерпимость ограничивает умы и увековечивает предрассудки.

Нетерпимость всегда враждебна истине и выгодна лишь лжи. Истина любит критику, от нее она только выигрывает, ложь боится критики, ибо проигрывает он нее.

Нетерпимость была одним из страшных бичей моей родины. Она не только привела к кровопролитиям и к изгнанию бесчисленного множества превосходных людей ~~б~~ всякого рода, обогативших соседние королевства, она привела, кроме того, к гибели многие превосходные умы".

Дидро пытается проследить и вероятную последовательность изменений в общественном сознании, происходящих в условиях государственной нетерпимости: вначале массовая вспышка протеста, ведущая к расцвету запрещаемых идей; через какое-то время — медленная деградация общества: "Вдруг в голове одного министра рождается нелепая идея, будто просвещение вредит благоденствию нации... В одно мгновение издается запрет печатать что-либо о правах, о религии, о правительстве, о налогах, их объектах, их распределении и взимании, о торговле — словом, обо всем, что достойно занять хороший ум.

К чему это привело? Люди пришли в негодование и раздражение, стали писать только на эти темы. Иначе и быть не могло. Случилось то же, что в Риме, когда запретили произведения Кремуция, — в мгновение ока их было распространено десять тысяч копий. Властям; по крайней мере в первое время, не сразу удается овладеть умами. Со временем дело меняется, и власть подавляет нацию.

Всякая вспышка энтузиазма преходяща. Он завладевает лишь современным поколением. Работа, остающаяся втайне, лишает славы и выгоды. Энтузиасты умирают, не оставив после себя потомства. Люди перестают мыслить, когда перестают читать. Перестают же читать, когда утрачивают интерес к чтению. Наступает период огрубления. Язык начинает вырождаться. Всегда язык считался показателем состояния умов в народе".

Не правда ли, знакомая картина?

В повести Дидро "Монахиня" повествование ведется от лица девушки, не испытывающей внутренней потребности отдать себя служению богу, но фактически принужденной к принятию монашеского обета. Сюжет здесь такой. Главная героиня повести, Сюзанна Симонен, рожденная вне брака и растущая в семье адвоката Симонена, своим присутствием мешает жить родителям, постоянно рождая горь-

кие воспоминания у матери и вызывая подозрения относительно своего рождения у не знающего всей правды господина Симонена. Да к тому же - в семье еще две "законные" сестры, а достаток семьи не столь велик, и сама мысль о том, что когда-нибудь в будущем встанет вопрос о наследстве и обстоятельства происхождения Сюзанны окажутся преданными огласке, приводит мать Сюзанны в трепет. И вот, чтобы "нейтрализовать" Сюзанну, раз и навсегда предотвратить возможные споры о наследстве, исключить на будущее огласку некоторых фактов семейной биографии и принести в семью мир и спокойствие и одновременно - обеспечить самой Сюзанне какую-то определенность, избавить ее от грозящей нищеты, супруги Симонен принимают решение добиться "добровольного" ухода Сюзанны из греховного мира в монастырь и, следовательно, полного отказа от каких бы то ни было дочерних прав. В ход идет все - предложение пожить какое-то время в монастыре с твердым обещанием не требовать ^{принятия} монашеского обета, "обработка" Сюзанны в монастыре через знакомых духовников, в конце концов - сообщение Сюзанне правды относительно ее происхождения и мольба ее матери в ответ на вопрос Сюзанны о необходимости принятия монашеского обета: "Необходимо, если только вы не захотите продлить мои муки и угрызения совести до той минуты, когда я закрою глаза навек, - а она неотвратима"...

В конце концов монашеский обет принят - и далее идет страшное повествование о жизни в монастыре уже в роли монахини: перед нашими глазами при чтении проходят и сцены изощренных издевательств над главной героиней объединившихся между собой монастырских затворниц во главе с настоятельницей ("...Мои мучения превратились в игру, в забаву для пятидесяти объединившихся между собой женщин... Яростное желание вредить, мучить может быть утолено в миру. В монастырях оно ненасытно"), и церемония торжественной молитвы, в ходе которой послушница лежит в гробу, а над ней читаются

заупокойные молитвы, и эпизоды медленного сумасшествия. И через всю повесть лейтмотивом проходит идея преступности всякого принуждения в делах, касающихся совести человека: если вопрос стоит о посвящении жизни богу, — перед лицом этой великой жертвы и того, кому она предназначена, — кощунственна сама речь о каких-то привходящих мотивах имущественного, семейного или иного не имеющего отношения к богу характера. Сама Сизанна Симонен через какое-то время приходит именно к этому выводу: "Делая то, что другим приносит спасение, я ненавижу себя и гублю свою душу. Словом... я считаю истинными монахинями лишь тех, кого удерживает здесь склонность к уединенной жизни и кто остался бы в монастыре даже в том случае, если б вокруг не было ни решеток, ни толстых стен... Истинное кощунство... совершаю я, совершаю его ежедневно, оскверняя презрением священные одежды, которые ношу".

Среди виднейших французских просветителей можно назвать и Ж.-Ж. Руссо, автора знаменитого "педагогического" романа "Эмиль или о воспитании", Д.Аламбера, Гельвеция... Этот ряд можно продолжить. Но объединял французских просветителей тот критерий, который был ими предложен в окружающей действительности, — критерий разумности.

АНГЛИЙСКОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ

Развитие традиций Просвещения в Англии шло несколько по-иному, нежели развитие традиций французского Просвещения. Просветительские традиции в Англии развивались более свободно, нежели во Франции: после буржуазной революции и последовавших за ней реформ, ограничивавших королевскую власть, передающих ее парламенту и фактически полностью переводящих Англию на путь буржуазного развития, просветительским идеям в Англии уже не нужно было пробиваться сквозь твердь абсолютизма и религиозного фанатиз-

ма (кстати, исторически сложилось так, что государственной религией Англии была не католическая религия, а англиканская, близкая к некоторым формам протестантизма; в связи с этим Англия не подчинялась никакой власти и фактически избежала таких атрибутов государственного католичества, как Инквизиция, преследование за "ересь" и т. д.; Англия, одним словом, была значительно более веротерпимой страной, нежели большинство других европейских стран).

Наиболее представительными для английского Просвещения являются романы "Приключения Робинзона Крузо Д. Дефо (1719г.) и "Путешествия Лемюэля Гулливера" Дж. Свифта (1726г.).

Д. Дефо - известный английский публицист конца XVII - начала XVIII веков, ревностный проповедник веротерпимости, свободы слова и печати: одно из публицистических выступлений стоило ему даже тюремного заключения и троекратного стояния у позорного стола. "Приключения Робинзона Крузо" - это прежде всего гимн человеку, человеку не как носителю каких-то общественных функций, но человеку вообще, человеку как представителю рода "*Ното sapiens*", который не нуждается ни в каких социальных ограничениях, который, совершенно свободный от всяких внешних оков, не имея над собой ни государства, ни церкви, за 28 лет пребывания на необитаемом острове не только не одичал, но, напротив, сумел наполнить окружающую его природу разумным смыслом, создать вокруг себя человеческие условия жизни и после приручения туземца Пятницы из канибальского племени и обращения его в христианскую веру создать новый островок человеческой цивилизации. Хотя, конечно, в романе отразились и некоторые иллюзии писателя, касающиеся неограниченного совершенства человека.

И опыт, полученный человечеством в более поздние времена, подтолкнул, в частности, современного английского писателя У. Голдинга к полемике с Д. Дефо: в 1954 г. У. Голдингом в жанре "робин-

зонады" была написана повесть "Повелитель мух" - однако в голдинговском мире попавшие на необитаемый остров в результате крушения современные дети из интеллигентных семей за короткое время превращаются в два истребляющих друг друга стада полулюдей-полуживотных.

Джонатан Свифт (1667-1745гг.)

Дж. Свифт - это человек, который жил словно бы двумя жизнями. С одной стороны - священник и богослов, декан собора святого Патрика в ирландском городе Дублине, примыкающей к консервативной партии тори - с другой стороны, талантливый и смелый писатель, публиковавший многие из своих произведений, в том числе и "Путешествия Гулливера", анонимно. С одной стороны - "шутник", который, дабы посмеяться над неким астрологом Партриджем, вначале от имени другого астролога печатно предсказал смерть Партриджа 29 марта 1708 г. около II часов вечера от горячки, а 29 марта печатно известил население о смерти Партриджа и об его предсмертном признании в том, что профессия астролога основана на обмане: в результате 29 марта к не думавшему умирать Партриджу почти одновременно явились гробовщик, пономарь, лекарь и обойщик. С другой стороны - человек с очень трагическим мировосприятием, вилящий всю неразумность современной его жизни, ее бессмысленность и хаотичность (кстати, лично Свифт был человеком очень замкнутым, угрюмым - многие его считали мизантропом). И на своей надгробной плите Свифт завещал выгравировать: "Здесь покоится тело Джонатана Свифта, декана этой кафедральной церкви, и суровое негодование уже не раздражает здесь его сердце. Пройди, путник, и подражай, если можешь, ревностному поборнику могущественной свободы".

Итак, в 1726 г. вышла в свет книга Дж. Свифта, полное название которой звучало так "Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана

нескольких кораблей". Свифт заставляет своего Гулливера посетить на своем пути страну Лилипутию, которая вызывает достаточно прямые ассоциации с современной писателю Англией, в страну Бробдинг-нег, населенную добрыми великанами, в ряд других стран, а также в страну гуинггнмов, мудрых лошадей.

Наверное, все мы еще в детстве с большим интересом прочитали о пребывании Гулливера в стране лилипутов — эта часть книги стала острой и злой пародией на современную Свифту Англию, при этом в тех или иных поступках обитателей Лилипутии угадываются реальные поступки реальных политических и религиозных деятелей. Вот, например, раскол, вследствие которого выделилась англиканская церковь, аллегорически изображается Свифтом в виде борьбы между "тупоконечниками" и "остроконечниками": "Поводом к этой войне послужило следующее событие. Всем известно, что с незапамятных времен было принято разбивать варенные яйца с тупого конца. Случилось так, что деду нынешнего императора, еще в бытность его ребенком, подали за завтраком варенные яйца. Разбивая их по общепринятому старинному способу, мальчик порезал себе палец. Тогда император, его отец, издал указ, предписывающий всем его подданным, под страхом строгого наказания, разбивать яйца с острого конца.

Этот указ до такой степени озлобил население, что, по словам наших летописей, был причиной шести восстаний, во время которых один император потерял жизнь, а другой — корону. Монархи Блефуску неуклонно разжигали эти восстания и укрывали их участников в своих владениях. Насчитывают до одиннадцати тысяч фанатиков, которые пошли на смертную казнь за отказ разбивать яйца с острого конца. Были напечатаны сотни огромных томов, посвященных этому вопросу. Однако книги "тупоконечников" уже давно запрещены и сама партия лишена права занимать государственные должности.

Императоры Блефуску через своих посланников не раз посылали нам предупреждения. Они обвиняли нас в церковном расколе, в искажении основного догмата великого нашего пророка Люстрога, изложенного в 54-й главе Блундекраля (как известно, это произведение — Алкоран илипутов). Однако это утверждение совершенно произвольно. Подлинный текст догмата гласит: "Все истинно верующие да разбивают яйца с того конца, с какого удобнее". А какой конец считать более удобным — тупой или острый — это, по-моему, личное дело каждого верующего. В крайнем случае, можно предоставить решение этого вопроса верховному судье империи". А ведь Дж. Свифт, еще раз напоминаю, был священнослужителем.

Из всех европейских стран Англия, пожалуй, обладает наиболее развитой утопической традицией, которая воплотилась и в народных легендах о стране Кокейн, и в "Утопии" Томаса Мора, и в "Новой Атлантиде" Фрэнсиса Бэкона, в которых созданы модели "идеальных обществ". Позже эта традиция реализуется в "научных" социумах из романов и повестей Г. Уэллса, в мудром мире долгожителей из пенталогии Дж.-Б. Шоу "Назад к Мафусаилу" и т. д.

В "Путешествиях Лемюэля Гулливера" Свифтом введена страна гуигнгнмов, мудрых лошадей, которые не знают социальных конфликтов, войн, бедности и т. д., ибо строят свою жизнь на воздержании от излишеств, разумно организованном труде и разумном потреблении. Вот только один колоритный эпизод разговора Гулливера с одним из гуигнгнмов: "В своем рассказе я упомянул, что кое-кто из матросов на моем корабле покинули родину, потому что были разорены законом. Это выражение очень удивило моего хозяина. Он не мог понять, каким образом закон может привести кого-нибудь — судя по моим рассказам — к разорению. Ведь весь смысл закона заключается в охране интересов каждого гражданина. Поэтому он просит объяснить ему, что такое этот закон и кто такие его слуги. По его

мнению, руководства природы и разума достаточно для разумных существ, какими мы себя считаем".

В общем, типичный гуингнм – просветитель.

Но Свифт не был бы Свифтом, если бы не противопоставил разумным обитателям страны гуингнмов неразумных представителей человеческого рода. Попав на территорию страны гуингнмов и еще не поняв толком, где он находится, Гулливер подвергается нападению стада отравительных животных – и лишь чудом избегает смерти. Выглядели эти животные так: "Голова и грудь у них были покрыты густыми волосами – у одних вьющимися, у других – гладкими. У многих из них были и бороды, похожие на козьи. Вдоль спины и передней части лап тянулись узкие полосы шерсти. Но тело было голое, так что я мог видеть кожу темнокоричневого цвета. Хвостов у них не было... Волосы и у самцов, и у самок были разного цвета: коричневые, черные, рыжие.

Они редко оставались в покое, все время бегали, прыгали и скакали с изумительным проворством. Крепкие и острые когти на передних и задних лапах позволяли им с ловкостью белки карабкаться на самые высокие деревья. В общем, во время моих путешествий я никогда не встречал более безобразных, более гнусных животных".

Но вот Гулливер посещает сарай у дома хозяина – гуингнма, у которого Гулливер разместился: "Мы вошли туда, и я увидел трех таких же отравительных животных, как те, от которых я оборонялся под деревом. Они с жадностью пожирали корни и сырое мясо, очень неприглядное на вид. Впоследствии я узнал, что это были трупы подохших собак, ослов и коров. Все трое были привязаны за шею крепкими ивовыми прутьями к толстому бревну. Пищу они держали в когтях передних лап и разрывали ее зубами.

Хозяин-конь приказал своему слуге, гнедому лошаку, отвязать самое крупное из этих животных и вывести его во двор. Поставив

нас рядом, хозяин и слуга начали внимательно сравнивать нас, после чего несколько раз повторили слово "еху". Невозможно описать ужас и удивление, овладевшие мной, когда я заметил, что это отвратительное животное по своей внешности в точности напоминает человека"...

И далее из разговоров с гуигнгнами выясняется, что ЕХУ — самые необузданные, самые жестокие, самые завистливые, самые жадные и прожорливые животные в стране гуигнгнмов, которые годятся лишь на самые грязные работы и о которых на совете гуигнгнмов время от времени ставится вопрос: "не следует ли стереть ЕХУ с лица земли".

В частности, один из ораторов "заявил, что гуигнгны поступили весьма неблагоприятно, задумав приручить ЕХУ и оставив в пренебрежении ослов. Это красивые и нетребовательные животные, гораздо более смиренные и добронравные, чем ЕХУ. Правда, они уступают ЕХУ в ловкости, но все же достаточно сильны и выносливы, чтобы таскать тяжести. Крик их не очень приятен, но все же он гораздо лучше ужасного воя ЕХУ".

Но вот в ходе разговоров с Гулливером гуигнгны вынужден допустить, что где-то есть страны, где живут разумные ЕХУ и где не разумны, напротив, гуигнгны. С ужасом слушает гуигнги-хозяин рассказ о нелегкой доле гуигнгнмов в обществе правящих ЕХУ, о том, как гуигнгнмов запрягают, о том, как выглядят уздечка, седло, шпоры, кнут, упряжь, о том, как состарившихся гуигнгнмов продают на живодерню.

"Хозяин несколько раз прерывал мой рассказ возгласами негодования. Больше того, он был поражен тем, что мы осмеливаемся садиться верхом на гуигнгнмов... Однако он /как истинный просветитель — В.Р./ согласился с тем, что если у нас одни только ЕХУ одарены разумом, то по всей справедливости им и должно принадле-

жать господство над остальными животными, так как разум всегда торжествует над грубой силой".

Но... далее Гулливер честно рассказывает гуингнму-хозяину о таких явлениях в жизни человеческого общества, как войны ("Если монарх посылает свои войска в страну, население которой бедно и негостеприимно, то половину его он может законным образом истребить, а другую половину обратить в рабство. Это называется вывести народ из варварства и приобщить его ко всем благам цивилизации"), как неправый суд, как роскошная жизнь одних за счет нищеты других. И... хозяин-гуингм делает вывод, что правящие ЕХУ из далеких стран руководствуются теми же инстинктами, что и местные не озаренные светом разума ЕХУ — только у тех, далеких, цивилизованных ЕХУ эти инстинкты чуть-чуть больше замаскированы.

И вот к какому выводу пришел хозяин: "Он сказал, что много размышляя по поводу всего сказанного мною о себе самом и о моей родине и пришел к довольно печальному выводу: "Вы являетесь, — заявил хозяин, — особенной породой животных, наделенных крохотной частицей разума. Но этим разумом вы пользуетесь лишь для развития ваших природных пороков и приобретения новых, заглушая в себе дарования, которыми наделила вас природа, вы видите единственную цель своего существования в том, чтобы умножать свои потребности и придумывать самые странные средства для их удовлетворения."

Существование вашего правительства и закона доказывает несовершенство вашего разума, а следовательно и добродетели. Для управления теми, кто по-настоящему разумен, достаточно одного разума. Впрочем, все, что у вас творится, явно свидетельствует, что вы и не притязаете на обладание разумом.

Чтобы проверить эти выводы, я сравнил, — продолжал мой хозяин, — ~~ваш~~ образ жизни, ваши обычаи и нравы с образом жизни наших ЕХУ. Это окончательно убедило меня, что и в умственном отношении

между вашим народом и ЕХУ наблюдается удивительное сходство.

ЕХУ ненавидят друг друга больше, чем остальных животных. Обычно считают, что причина этой ненависти — в их уродстве; каждый ЕХУ видит уродство своих сородичей и не замечает своего собственного. Но теперь мне кажется, что это объяснение ошибочно. Причины раздоров среди этих скотов те же самые, что и причины раздоров среди ваших соплеменников. В самом деле, если Вы дадите пятерым ЕХУ корму, которого хватало бы для пятидесяти, то они, вместо того, чтобы спокойно приступить к еде, затевают драку. Каждый старается захватить все для себя. Поэтому, когда ЕХУ кормят в поле, то к ним обыкновенно приставляют слугу...

В нашей стране кое-где попадаются разноцветные блестящие камушки. К этим камушкам ЕХУ питают настоящую страсть. Если камень крепко сидит в земле, они готовы поработать целый день, чтобы только отрыть его. Свою добычу они уносят к себе в логовище и закапывают там глубоко в землю. При этом они соблюдают величайшую осторожность, все время подозрительно оглядываются по сторонам, прячутся — словом, явно боятся, как бы соседи не заметили, куда они прячут свои сокровища"...

"Когда два ЕХУ, — продолжал хозяин, — находят в поле такой камень и вступают из-за него в драку, то сплошь и рядом он достается третьему. Пользуясь тем, что они поглощены дракой, он схватывает камень и уносит".

Мой хозяин усматривал некоторое сходство с нашими оудебными тайбами...

Здесь — правда, довольно редко — попадаетесь один сочный корень. ЕХУ старательно разыскивают этот корень и с большим наслаждением его сосут. Он производит на них то же действие, какое производит на нас вино. Под его влиянием они то целуются, то дерутся, гримасничают, что-то лопочут, спотыкаются, падают в грязь

и засыпают...

В большинстве стад ЕХУ бывают своего рода правители, всегда самые безобразные и злобные из всего стада. У каждого вожака имеется обычно фаворит. Этот фаворит всегда очень похож на своего покровителя. Обязанности его заключаются в том, что он лижет ноги своего господина и заботится о его удобствах. В награду за это его время от времени награждают куском ослиного мяса. Этого фаворита ненавидит все стадо, и потому для безопасности он всегда держится возле своего господина. Обыкновенно господин держит его до тех пор, пока не найдет еще худшего. А как только он получает отставку, так все ЕХУ этой области, молодые и старые, во главе с его преемником, обступают его и задают ему хорошую трепку. Насколько все это приложимо к нашим дворам, императорам и министрам, хозяин предложил определить мне самому".

По линии отношения к человеку вообще, человеку как представителю рода "*Homo Sapiens*" и проходит водораздел между просветителем Д. Дефо и просветителем Дж. Свифтом. Д. Дефо освобождает своего Робинзона Крузо от всяких социальных связей, оставляет его совершенно одиноким и свободным перед лицом природы – и его Робинзон Крузо, оставаясь один на один с природой, гордо несет имя человека вообще, "*Homo Sapiens*", не теряет ни разума, ни Бога. Дж. Свифт тоже снимает с человека социальные оковы, тоже пытается "вылущить" из человека социального человека вообще, человека как представителя рода "*Homo Sapiens*". Но это оказывается нечто даже более омерзительное, нежели "бедное, голое двуногое животное", о котором говорит шекспировский король Лир. Это – потерявший последнюю искру сознания жадный, прожорливый и жестокий ЕХУ, которого и двуногим можно назвать лишь условно и поведение которого – это лишь менее замаскированный вариант поведения его сородичей – цивилизованных ЕХУ. А одна из "гуинггнмовских" легенд о появлении

ЕХУ на острове вызывает весьма прямые ассоциации с робинзонадой. Эта легенда заключалась в том, что "...Двое ЕХУ, впервые появившиеся в их стране, прибыли к ним из-за моря.

Возможно, что они были покинуты товарищами и, высадившись на берегу, укрылись в горах. Потомки их постепенно вырождались. В конце концов они совсем одичали и утратили ту долю разума, которая была свойственна их прародителям и всем обитателям той страны, откуда они прибыли".

Итак, два полюса человека вообще - Робинзон Крузо Даниэля Дефо и ЕХУ Джонатана Свифта. И в каждой из этих крайностей - своя правда.

НЕМЕЦКОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ. И.-В.Гёте (1749-1832) "ФАУСТ".

Г.-Э.Лессинг (1729-1781).

Культура любого народа подобна горной гряде - в ней есть свои возвышенности - и свои вершины. И вот такой вершиной в немецкой культуре является трагедия Гёте "Фауст". Замысел трагедии возник у Гёте, когда ему было чуть более 20 лет, а закончена трагедия была за несколько месяцев до его кончины - т.е. писалась около 60 лет. Почему принято говорить о "Фаусте" как о произведении, которое в значительной степени несет на себе отпечаток эпохи Просвещения? Действительно, в основу сюжета здесь положено житие человека, вышедшего из-под опеки Бога, устремившегося к свободному познанию и совершенствованию окружающего его мира - и вставшего в конце концов на один уровень с Богом. Надо сказать, что люди в художественном мире "Фауста" - это не столько "типические характеры", сколько составляющие "космоса", объекты борьбы между собой космического Добра и космического Зла, это - скорее символы людей, находящихся на разных ступенях познания, на разных ступенях подчинения Добру и Злу, Богу и Мефистофелю, двум силам, управляющим

миром. А собственно Фауст в художественном мире трагедии Гёте (что и свидетельствует об опоре Гёте на традиции Просвещения) — это символ Человека вообще, и одновременно — человека, сумевшего вырваться из неосознанного подчинения этим двум стихиям, познать их во всей их бесконечности и, отталкиваясь от стихии Зла и одновременно опираясь на нее, вести человечество к идеалам Добра, к идеалам гётевского Господа. Взгляд Гёте на Фауста — это взгляд на Человека вообще, способного выйти из слепого повиновения космическим стихиям, это — взгляд не "изнутри" этих стихий, а как бы извне. И в этом — просветительское новаторство Гёте при разработке знаменитого "фаустовского" сюжета.

Надо сказать, что "фаустовский" сюжет лег в основу очень многих средневековых и постсредневековых народных легенд и литературных текстов: реально существовавший или мнимый доктор Фауст сыграл в развитии мировой культуры примерно ту же роль, что и реальный или воображаемый Дон Жуан, образ которого также лег в основу огромного количества фольклорных и литературных сюжетов. Но если "стержнем", объединяющим всех фольклорных и литературных Дон Жуанов, является страсть к женщинам, то фольклорных и литературных Фаустов объединяет такой факт биографии, как заключение договора с дьяволом — во имя удовлетворения страсти к познанию.

Средневековая традиция ограничивала художника в возможности взглянуть на мир, на "космос" извне. В средневековых и постсредневековых мистериях и моралитэ, в том числе и на "погусторонние" темы, отражалось бессилие человека перед воздействующими на него сверху и снизу стихиями, смутный страх перед стихией ада и смутная надежда на озарение извне. В рамках такой системы ценностей человек, дерзнувший преодолеть в познании определенные границы, безусловно, может оцениваться лишь весьма однозначно. И Фауст в гётевской интерпретации традиционно рассматривался в народных

преданиях и легендах, в авторских повествованиях и пьесах либо как жалкий, несчастный человек, преступивший закон и за то обреченный на вечные муки, либо как обычный мошенник, либо как какое-то сверхъестественное, "дьявольское" существо (а вообще Фауст, по ряду сведений, — историческая личность). Кстати, по ряду данных, в основу множества легенд о докторе Фаусте легли некоторые факты биографии реально живущего в Германии XVI века доктора Фауста; есть много свидетельств о личных встречах с доктором Фаустом между 1507-1540 годами. По ряду данных, большую часть жизни реальный Фауст провел в Гейдельберге, в 1509 г. числился в списках студентов философского факультета Гейдельбергского университета, позже стал бакалавром и магистром. По другим данным, Фауст изучал магию в Краковском университете. Кстати, по другим данным, Фауст одно время был школьным учителем, но был изгнан за "развращение" учеников. По ряду данных, слово "фауст" обозначало не фамилию этого человека — но было своего рода ученым псевдонимом, производным от латинского "*faustus*" — "счастливый", "удачливый". По воспоминаниям очевидцев, реальный Фауст был в своем роде универсальной личностью — он занимался астрологией, алхимией, вызыванием теней умерших, гаданием по линиям руки и на кристалле и по совместительству еще и лечил людей. По ряду данных, реальный Фауст был человеком очень самонадеянным — по свидетельству Тритемия, реальный Фауст хвастал "таким знанием всех наук и такой памятью, что если бы все труды Платона и Аристотеля и вся их философия были начисто забыты, то он... по памяти восстановил бы их и даже в более изящном виде". Излишняя образованность и излишняя самонадеянность всегда были подозрительны — и постепенно жизнеописание Фауста стали обрывать все более фантастическими деталями и все дальше и дальше отходить от реальной биографии Фауста (если он в самом деле существовал), и в конце концов

"фаустовский" сюжет стал существовать совершенно независимо от жизни реального Фауста, так что теперь для раскрытия сущности "фаустовского" сюжета, его символического значения и его эволюции в принципе не так уж и обязательно знать, существовал ли на свете реальный Фауст. Реальный Фауст — сам по себе; "фаустовский" сюжет — сам по себе.

Цель многих повествований о Фаусте состояла в том, чтобы унижить того, кто перешел привычную грань в познании мира. Вот, например, повествование о Фаусте Филиппа Бегарди: "Однако нередко мне жаловались на его мошенничества, и таких людей было множество. Ведь на обещания был он щедр, как Фессал, слава его была не меньше, чем Теофраста, а вот дела его как я слышал, были весьма ничтожны и бесславны. Зато он хорошо умел получать или, точнее, выманивать деньги, а затем удирать, так что только и видели; говорят, как его пятки сверкали. Да ведь ничего не поделаешь; что упало, то пропало". Фауст из уже упомянутой "Народной книги", то вдруг сжирает полвоза сена, то вдруг обманывает весьма оригинальным образом торговца лошадьми. Взяв предварительно деньги и заставив исчезнуть купленную торговцем лошадь, Фауст к приходу возмущенного торговца "заснул". Когда же торговец потянул Фауста за ногу — нога вдруг "оторвалась", Фауст стал кричать "караул", и злополучный торговец в страхе бежал, забыв о своих деньгах. (А. Анакст, в частности, считает, что, имея в виду существование таких легенд, мы в настоящее время не можем с достоверностью сказать, кем был реальный Фауст — ренессансным мудрецом или ловким пройдохой).

В 1587 г. во Франкфурте-на-Майне была выпущена так называемая "Народная книга" — "История о докторе Фаусте, знаменитом чародеи и чернокнижнике, как он на некий срок подписал договор с дьяволом, какие чудеса он в ту пору наблюдал, сам учился и тво-

рид, пока, наконец, не постигло его заслуженное воздаяние". Дерзнувший Фауст предстает в этой "Народной книге" мелким и ничтожным человеком, в уста которого вкладываются предсмертные жалобы: "Ах, ах, ах, я, несчастный человек! О, горький, злосчастный Фауст, ты причен к лику осужденных, где тебя ожидают неминуемые смертные муки, куда более ужасные, чем все, что пришлось когда-либо вытерпеть страдающему существу... О прискорбное бедствие, о обманутая надежда, кто помышлял о тебе? О горькое горе, беда бедующая! Увы и ах! Кто спасет меня? Где мне укрыться? Куда заползти мне? Куда бежать? Вижу: куда ни подамся - я пойман". Конец Фауста в этой "Народной книге" описан еще более натуралистично - для вящего омерзения: "Когда же настал день, и студенты, которые всю ночь не могли заснуть, вошли в комнату, где находился Фауст, они не увидели его больше. Вся комната была забрызгана кровью, и мозг прилип к стене, будто черти бросали его от одной стены к другой. Да еще лежали глаза и несколько зубов: жуткое и ужасающее зрелище! Тут начали студенты плакать и причитать над ним, искали его повсюду и наконец нашли его тело за домом на навозной куче". (/В.Р. - кстати, по ряду данных, исторического Фауста студенты любили). А всему виной, как указано в предисловии к "Народной книге", "самоуверенность, дерзость и любопытство". Построение "Народной книги" вообще очень жестко подчинено назидательным задачам. Именно поэтому в художественном мире "Народной книги" даже дух зла Мефистофель читает Фаусту проповедь, в которой осуждается отступничество Фауста от Бога. Вот "проповедь" Мефистофеля: "Было тебе из святого писания известно, что ты должен поклоняться единому только Богу, служить ему и рядом с ним не иметь других богов, а ты этого не сделал, но испытывал своего Бога, отрекся, отступился от него и нам прозакладывал свою душу и тело; потому и должен ты теперь предъявить свой заклад.

"Заметь же мои стихи:
Знаешь что — молчи,
По-пустому слов не мечи.
Что имеешь, держи под замком:
Беда сама идет в дом.
Потому молчи, терпи и крепись,
Таись и горем ни с кем не делись.
Поздно, поздно господу звать,
Горе день за днем растет — не унять".

Потому-то, мой Фауст, не годится с чертями и с большими господми вишни есть: они плюют тебе кости прямо в лицо, как ты теперь видишь. По этой причине стоило бы тебе быть отсюда за тридевять земель, только твоя упрямая лошадка сбросила тебя, ты презрел дар, которым тебя разыскал господь, не удовольствовался им, но звал к себе черта. Двадцать четыре года тому назад ты думал — все золото, что блестит, что тебе черт наговаривает. Вот черт и привязал бубенчик коту на шею.

Подумай, каким прекрасным ты был твореньем! Но сорви розу — она увянет. Кто тебя хлебом кормит, тому ты и подпеваешь... Что ты накликал, не вдруг пришло — а ведь жареная колбаса о двух концах. Плохо с чертом идти через лед: плохо ты начал, дурное начало — дурной конец. Наигралась кошка с мышью. Как аукнется, так и откликнется. Покуда полковник новехонек, мешает им повар в котле, а как состарится — нагадит в него, вот и вся недолга. Не так ли и тебе пришлось, мой Фауст? Раньше был ты у черта новым половником, а нынче он тобой брезгует... Снабдил тебя Бог припасами, а тебе их мало показалось.

И еще, Фауст, велика была твоя дерзость, во всех твоих делах и поступках был ты другом черту, так теперь будь готов: ибо господь — наш владыка, а черт только поп или монах... А спесь да чванство к добру не ведут: кто многого алчет, мало получит. Любишь кататься, люби и саночки возить. Пусть же моя проповедь

и поучение дойдут до твоей совести, хоть она и совсем у тебя по-
терялась. Не пристало тебе так доверяться дьяволу, коль скоро он
господу пересмешник, лжец и разбойник. Надо бы тебе умнее быть.
За смехом идут слезы. Конец человеку приходит скор, а учить его
надо долго. Хочешь взять черта на пастой — нужно прежде самому
хозяину ума набраться. Сафьяновые башмаки надел и думаешь, что
мастер плясать? Почитал бы ты господу за те дары, что он тебе
дал, не пришлось бы тебе плясать в этом хороводе и не поверил бы
ты черту так поспешно: кто легко верит, того и обманут. А теперь
дьявол утрется, да и пойдет — проиграл ты заклад, а прозаклады-
вал свою кровь. Должны тебе снять голову, а ты думаешь в одно
ухо впустить — в другое выпустить".

Предсказал дух Фаусту злосчастную его судьбу и исчез, оставив Фауста в полном смущении и меланхолии". И, кстати, подобная традиция взгляда на Фауста отразилась даже и в первом русском переводе уже гётевского "Фауста", сделанном в 1837 году переводчиком Губером. И перевод свой Губер снабдил следующим комментарием: "Смирение, сознание собственной немощи — удел человека, когда стоит он перед лицом невидимого создателя. Но бурное стремление ума, не признающее этих благодетельных границ, истощится в напрасной высокомерной борьбе — и вера, этот краеугольный камень жизни, с ужасом скроется при дерзких вопросах сомнения. Отвергая единственный путь к спасению, человек идет по дороге своего произвола, и этот произвол ведет его к гибели". Сам же Фауст, по Губеру, является "отважным бойцом в страшной борьбе веры и познания, в борьбе, столь губительной для мыслящего ума человека. Он стоит на страшной границе земного знания... Здесь кончается лукавое, бесполезное мудрствование, здесь одна только вера подает нам посох спасения. Но и это религиозное доверие, это смиренное благоговение многими добывается только в борьбе с мятежным умом,

как отрадный плод успокоенного сомнения. Пройти сквозь мрак земных противоречий – его назначение. Оно исполняется возвращением к вере. Конечный результат его /т.е. Фауста – В.Р./ борьбы заключается в отрадном успокоении религии". То есть даже уже гётевский Фауст воспринимается переводчиком как "заблудшая овца", которая напоследок все же гернула в благословенное "стадо".

Для "второго варианта" средневековых и постсредневековых текстов о Фаусте характерно наделение Фауста иррациональными, сверхъестественными, "дьявольскими" свойствами. В этом плане характерен отрывок из повествования Иоганна Гаста: "Рано утром он /т.е. Фауст – В.Р./ в сильном гневе ушел из монастыря, не попрощавшись, и послал в монастырь беса неистового, который днем и ночью стал так бушевать, переворачивая все вверх дном и в церкви, и в кельях, что никому из монастырской братии не было покоя ни днем, ни ночью, что бы они ни придумывали. Говорят, и теперь еще стоит только монахам появиться в монастыре, как поднимается такой грохот и скрежет, что и нынешним обитателям его нет покоя. Дьявол такое учинять умеет". Фауст из "Народной книги" даже совершил путешествие в ад и лично принимал адских духов. В подробных повествованиях проявился традиционный, многовековой, желаемый в поколениях бурgeoisский страх перед всем, что не укладывается в рамки традиции.

Существенный пересмотр традиционной интерпретации "фаустовского" сюжета наметился у Г.-Э. Лессинга (1729–1781), который считал "фаустовский" сюжет вершинным достижением немецкой культуры (по Лессингу, "Доктор Фауст" (в разных сценических вариантах) – это "пьеса, содержащая множество сцен, которые могли быть под силу только шекспировскому гению") и который в 1755–1775 годах многократно возвращался к работе над собственной разработкой этого сюжета. Лессинг успел сделать ряд набросков (большинство из

которых было утрачено), которые позволяют судить об оригинальности лессинговской интерпретации. У Лессинга Фауст – это не презренный грешник, противопоставленный читателям и зрителям как нечто, относящееся к категории низменного, – но один из лучших сынов своей эпохи, борьба за душу которого – это борьба за душу Человека вообще. В одном из набросков пролога Фауст предстает как человек, решивший вовсе не продать свою душу дьяволу, но, вступив с дьяволом во временный союз, использовать его только как средство познания; он уверен, что в его силах – объять своим разумом границы добра и зла и не дать вовлечь себя в бездну зла. Не случайно, проверяя многочисленных духов ада "на быстроту" (обратите внимание – не Фаусту диктуют условия, а Фауст диктует условия), он прогоняет и быстрого, как стрела чумы, и быстрого, как мысль человека, и быстрого, как месть мстителя, и соглашается "сотрудничать" лишь с духом, быстрым, как переход от добра к злу ("Да, черт, ты мой/ заметьте – не "я твой", а "ты мой" – В.Р.У. Быстрый, как переход от добра к злу! Да, это переход быстрый: ничего нет быстрее, чем он!.. Как переход от добра к злу! Я осознал, как он быстр, этот переход! Я познал это!"

Это – один из вариантов пролога. В то же время, по ряду документальных свидетельств, магистральный замысел Лессинга состоял в том, что Фауста должна была спасти от духовной гибели рука Бога, который в лессинговской интерпретации вовсе не желает гибели человека познающего: в глазах лессинговского Бога стремление человека к безграничному познанию – не порок, а добродетель. Вот как интерпретируется магистральный замысел Лессинга в одном из писем М.И.Энгеля: "Юноша, которого пытается совратить Сатана... – Фауст. Этого Фауста ангел погружает в глубокий сон и создает вместо него призрака, с которым черти ведут свою игру до тех пор,

пока он не исчезает — исчезает как раз тогда, когда им кажется, будто они вполне овладели им. Все, что происходит с этим призраком, — сновидение погруженного в дремоту Фауста. Он просыпается в тот миг, когда черти, полные стыда и ярости, уже удалились, и благодарит всевышнего за предостережение, которое он ему послал в таком поучительном виде. Он теперь еще более укрепился в добродетели, в любви к истине". По другому свидетельству, в критический момент лессинговский ангел должен был к вящему посрамлению чертей произнести такие слова: "Не торжествуйте... Вы не одержали победы над человеком и наукой; Божество не для того дало человеку благороднейшее из стремлений, чтобы сделать его навеки несчастным; тот, кого вы видели и кем льстили себя надеждой обладать, был только призраком". Итак, лессинговская интерпретация "фаустовского" сюжета резко отличается от всех прежних интерпретаций: Лессинг "реабилитировал" Фауста и его страсть к безграничному познанию. И все-таки спасла Фауста покровительствующая ему рука Всевышнего, под опекой которого Фауст находился в течение всего времени сатанинского испытания (попросту говоря, был на это время усыплен). Не будь этой опеки — и исход мог быть совершенно иным. Первым, кто полностью освободил Фауста на время сатанинского испытания из-под опеки Бога, был Гёте: его Фауст, получив на время полную свободу от божественной воли, преодолевает сатанинские чары абсолютно самостоятельно, оправдывая тем самым свою свободу.

Гёте объединил в Фаусте 2 начала, 2 измерения. Фауст у Гёте — это человек, но в то же время человек, не поверженный в прах в воздаяние за чрезмерную дерзость и чрезмерное любопытство, но человек, вставший рядом с космическими силами мироздания, объявлявший их своим умом.

"Завязка" в трагедии Гёте — это выход Фауста из-под опеки Бога. Но... в художественно мире трагедии Гёте это событие предстает не как преступление Фауста, но как нечто, санкционированное самим Богом, который уверен в человеке — и не боится оставить его на свободе, вынужденного самостоятельно строить свою жизнь между Добром и Злом. Заметьте — если Мефистофель в своем первом споре с Господом говорит об изначальной порочности человека: "К тебе попал я, боже, на прием,

Чтоб доложить о нашем пложенье.

Вот почему я в обществе твоём

И всех, кто состоит тут в услуженье.

Но если б я произносил тирады,

Как ангелов высокопарный лик,

Тебя бы насмешил я до упаду,

Когда бы ты смеяться не отвик.

Я о планетах говорить стесняюсь,

Я расскажу, как люди бьются, маясь.

Божок вселенной, человек таков,

Каким и был он испокон веков.

Он лучше б жил чуть-чуть, не озари

Всё ты божьей искрой изнутри.

Он эту искру разумом зовет

И с этой искрой скот скотом живет.

Прошу простить, но по своим приемам

Он кажется каким-то насекомым.

Полулетя, полускача,

Он свиристит, как саранча,

О, если б он сидел в траве покоса

И во все дрызги не совал бы носа...

Да, господи, там беспросветный мрак,

И человеку бедному так худо,

Что даже я щажу его покуда", то Гётевский Гос-

подь символ абсолютного Добра, уверенный в человеке, предлагает Мефистофелю во испытание человека взять под опеку доктора Фауста — впрочем, исход гётевский Господь предвидит заранее:

"Он отдан под твою опеку!

И, если можешь, низведи

В такую бездну человека,
Чтоб он тащился позади...
Ты проиграл наверняка.
Чутьем, по собственной охоте
Он вырвется из тупика".

Не правда ли - в этих словах гётевского Господа проявляется характерная для традиции Просвещения вера в свободного человека - "Чутьем, по собственной охоте
Он вырвется из тупика".

Дальнейшая жизнь Фауста не есть уже жизнь по не им установленному закону. Теперь он сам ищет своего места между Добром и Злом, он становится той точкой, в которой эти 2 космических начала переплетаются.

А. Аникст писал: "Взгляд Гёте на мир был диалектическим. Он мыслил мироздание не как некое замкнутое единство, в котором все составные части хорошо приложены друг к другу, а как нечто изначально проникнутое принципом развития, созидания, творчества... Мировой жизненный процесс мыслился Гёте как смена положительных и отрицательных явлений, как их взаимодействие и борьба". Высшее Добро и высшее Зло - это для Гёте две бесконечные стихии, местом слияния которых является земля, а если более конкретно - человеческая душа. Эти стихии борются друг с другом и уже тем самым - и сосуществуют, и взаимодействуют друг с другом: одна из этих сил недействительна без другой. Мефистофель говорит о себе:

"Я - часть силы той,
Что без числа
Творит добро,
Всею желая зла".

Господь заключает пари с Мефистофелем, духом Зла, отдавая Фауста в его распоряжение - во имя торжества Добра. Да и в конце концов сам Господь говорит Мефистофелю:

"Таким, как ты, я никогда не враг.
Из духов отрицанья ты всех менее

Бывал мне в тягость, плут и весельчак.
Из лени человек впадает в спячку.
Ступай, расшевели его застой,
Вертись пред ним, томи и беспокой,
И раздражай его своей горячкой".

И гётевский Фауст, идя по пути познания и совершенствования мира, увы, — стремясь к Добру, зачастую творит Зло. Вот Фаустом овладевает божественное чувство любви — но чувство это дергает за ниточку Мефистофель. И далее Фауст идет по пути познания и изменения жизни, по пути служения человечеству — под руку с Мефистофелем. Фауст строит прекрасный город — но место для строительства ему расчищает Мефистофель. Вот Фаусту нужна для грандиозного строительства земля, на которой живет супружеская пара — Филеон и Бавкида — вся беда в том, что Филеон и Бавкида никуда переселяться не хотят, не хотят расставаться со своей привычной жизнью: и раздраженный Фауст поручает дело переселения стариков... Мефистофелю: "Спротивляясь, эти люди

Мрачат постройки торжество.
Они упрямы до того,
Что плюну я на правосудье...
Ты знаешь место у бугра,
Где их усадьбой наделили?
Переселяй их со двора!"

И душа Фауста теперь вновь в руках Мефистофеля — ибо Фауст в этот момент, передоверяя "черную" работу переселения своему врагу-сознику Мефистофелю, молча благословляет и "мефистофельские" средства "добровольного" переселения:

"Мы кинулись сюда бегом.
Дела не кончились добром.
Мы в дверь стучались к ним раз сто,
Но нам не отворил никто.
Мы налегли, не тратя слов,
И дверь слетела с косяков.
Мы сообщили твой приказ,

Они не стали слушать нас.
Мы не жалели просьб, угроз,
Но не был разрешен вопрос.
Конец желая положить,
Мы стали вещи выносить.
Тогда их охватил испуг,
И оба испустили дух.
А гость, который был там скрыт,
Спротивлялся и убит.
Меж тем как все пошло вверх дном,
От искры загорелся дом.
И эти, трупы к той поре,
Втроем сгорели на костре".

Однако гётевский Фауст, гётевский пробудившийся Человек, все же преодолевает мефистофельские чары — он сам в конце концов охватывает своим сознанием Добро и Зло, осознавая меру своей личной ответственности за все: гибель на эшафоте полюбившей его Маргариты, ставшей к тому же по его вине убийцей своего ребенка, своей матери и, по сути, своего брата; гибель стариков Филемона и Бавкиды осмысливается Фаустом как его собственная вина, а не вина каких-то "попутавших" его злых сил.

В финале трагедии борьба за душу Фауста достигает кульминации. Мефистофель, уверенный, что душа Фауста — в его руках, и он уже готовит "пасть адову" для заглатывания души Фауста. Но в это же время за душу Фауста начинается борьбу и "небесное воинство". Почти до самого конца вопрос о грядущем местопребывании души Фауста остается открытым — но в конце концов, в соответствии с волей гётевского Господа, душа Фауста оказалась спасенной. Душа Фауста уносится ангелами — а на долю Мефистофеля остаются лишь горькие причитания: "На крыльях унеслись, озорники!

А где душа? Украли воровски!

Так вот зачем, почуяв дух приманки,

Они у ямы вытянулись в ряд

И стерегли бесценные останки?

Какой удар! Но сам я виноват.

Со мной побившаяся об заклад
Ценою участи своей небесной
Высокая душа, залог наград,
Украдена из рук моих бесчестно.
Кому теперь я жаловаться стану?
Кто за ущерб меня вознаградит?
На старости стать жертвою обмана!
Но я позором поделом покрыт.
Погибло сразу все, единым махом,
Труд стольких лет, надежды, тьма затрат!
Развесить уши пред толпой ребят
Влюбленным, поглупевшим вертопрахом!
Проженный старый черт с такой закалкой
Сыграл к концу такого дурака!
Ведь эта глупость до того жалка,
Что даже потерпевшего не жалко!"

Итак, Человек в художественном мире трагедии "Фауст" в конечном счете оправдывает свое свободное существование.

Фауст в трагедии — это многослойный символ. Это символ пробудившегося от спячки Человека — и одновременно символ оправдавшего свое свободное бытие Человечества (в самом деле, одному реальному человеку непосильна та ноша Добра и Зла, которую принес в мир гётевский Фауст). Но в космогонический мир трагедии входит и просто человек, человек, живущий в рамках земной необходимости, по законам окружающей микросреды. Этот человек — Маргарита, любимая Фаустом и погубленная им. Образ Маргариты сочетает в себе два начала — это живой человек и одновременно аллегорический символ того, что заложено в человеке изначально, независимо от его познания. Это — просто человек, открытый всем стихиям: она устремлена душой к Господу, но она же — и слепой объект той мефистофельской силы, которая под видом божественного чувства любви на нее обрушивается. Борьба этих 2 стихий достигает в ее душе высшего драматизма. Устремленная к Богу,

она становится убийцей своей матери и своего ребенка, фактической виновницей гибели своего брата. И в ее полубезумием в ожидании казни мозгу до самого конца борются два начала — стремление вырваться к жизни и любви (благо, Фауст предлагает бежать) и одновременно — осознание своей трагической обязанности умереть во искупление: "Нельзя и никуда идти,

Да если даже уйти от стражи,
Что хуже участи бродяжьей?
С сумою по чужим одной
Шататься с совестью больной,
Всегда с оглядкой, нет ли сзади
Врагов и сыщиков в засаде!..
Скорей! Скорей!
Спаси свою бедную дочь!
Прочь,
Вдоль по обочине рощ,
Через ручей и оттуда
Влево с гнилого мостка,
К месту, где из пруда
Высунулась доска.
Дрожащего ребенка,
Когда всплывет голова,
Хватай скорей за ручонку.
Она жива, жива!..
О, только б пройти пригорок!
На камушке том моя мать
(Мороз подирает по коже!),
На камушке том моя мать
Сидит у придорожья.
Она кивает головой,
Болтающейся, неживой,
Тяжелой от сна.
Ей никогда не встать. Она
Старательно усыплена
Для нашего веселья.
Тогда у нас была весна.
Где вы теперь, те времена?
Куда вы улетели?"

Последний выбор она делает все же — в пользу искупительной казни. Фауст — это не просто Человек, но одновременно и Человечество, охватывающее бесчисленное количество таких, как Маргарита. И борьба между небом и адом за душу Фауста — это одновременно и борьба за душу Маргариты. До самого конца идет напряженная борьба за душу Фауста. Но составляющая этого спора — и спор о душе Маргариты. И в финале I-й части этот спор достигает кульминационного момента:

МЕФИСТОФЕЛЬ

Она осуждена на муки!

ГОЛОС СВЫШЕ

Спасена!

Космогонический мир "Фауста", безусловно, на каком-то субстратном срезе отразился на дальнейшем развитии мировой культуры. Трудно говорить о непосредственном влиянии, однако многие элементы космогонического мира трагедии "Фауст" мы можем встретить в таких совершенно различных даже по времени написания произведениях, как "Анатема" Леонида Андреева, "Мастер и Маргарита" Михаила Булгакова, "Альтист Данилов" Владимира Орлова, хотя цели введения этих элементов могут быть совершенно иными, нежели у Гёте. Скажем, в основе булгаковской космогонии — скорее противопоставление ничтожества обычной человеческой жизни, умышленной в "прокрустово ложе", высшим, "потусторонним" стихиям Добра и Зла, Иешуа Га-Ноури и Воланда, которые объединяются в одно целое в своем противостоянии "усеченным" представлениям о добре и зле, по которым живет человеческое общество.

Трудно сказать, имел ли в виду Леонид Андреев — автор пьесы "Анатема" непосредственно текст трагедии Гёте — однако объективно "Анатема" воспринимается как своего рода трагическая пародия на "Фауста", даже как своего рода "Анти-Фауст". Фабульная схема "Анатемы" вызывает прямые ассоциации с фабульной схемой "Фауста". В самом начале — Анатема, дух Зла, находясь у врат

возможно существующего рая, спорит с существом, именуемым "Некто, ограждающий входы", о человеке. Но с самого начала видно, что исход спора здесь будет иным, нежели в "Фаусте". В художественном мире "Фауста" Мефистофель спорит с ^{Богом} Господом, то есть с реальной силой Добра, а в художественном мире "Анатэмы" на пути беса Анатэмы встает лишь Некто, ограждающий входы". Что он ограждает - пока никому не ясно; в конце выясняется - пустоту.

Потом - прямо в соответствии с сюжетом "Фауста" - Анатэма оговаривает торговца Давида Лейзера, проводит его примерно через те же миры, через которые Мефистофель проводит Фауста. Но если Фауст, познавая мир, в конце концов уже осознанно движет его к совершенству, лишь опираясь на Мефистофеля, отталкиваясь от него, то Давид Лейзер, становясь благодетелем человечества, новым мессией, новым Христом, сам того не ведая, вершит волю Анатэмы. Мессианство его лишь умножает страдания человечества. Фауст попадает на небо под хор ангелов: "Пламя священное!

Кто им охвачен,
К жизни блаженной
Добра предназначен".

А Давида Лейзера побивают камнями, после чего Анатэма произносит своего рода "надгробную речь": "Прощай, глупец! Завтра твой труп найдут здесь люди и схоронят пышно, по обычаю людей. Добрые убийцы, они любят тех, кого убивают. И из тех камней, которыми тебя побили за любовь, они построят высокий - кривой - и глупый памятник. А чтобы оживить его нелепо-мертвую громаду - меня посадят на вершине. Кто вырвет победу из рук Анатэмы! Сильных я убиваю, слабых я заставляю кружиться в пьяном танце - в безумном танце".

Финальные сцены и в "Фаусте", и в "Анатэме" - на небесах. Но если финальная сцена "Фауста" - это сцена конечного торжества человека, то 7-я, финальная, картина "Анатэмы" начинается ав-

торской ремаркой: "Ничего не произошло, ничего не изменилось. Все так же тяжко подавляют землю железные, из века закрытые врата, за которыми в безмолвии и тайне обитает Начало всякого бытия, Великий разум вселенной. И все так же безмолвен и грозно неподвижен Некто, ограждающий входы - ничего не произошло, ничего не изменилось. Ужасен серый цвет".

Два гения - два взгляда на мир: смешно поверять взгляд Л. Андреева взглядом Гёте, а взгляд Гёте - взглядом Л. Андреева.

Огромный вклад в развитие немецкой культуры эпохи Просвещения внес Г.-Э. Лессинг (1729-1781), имя которого уже было упомянуто выше в связи с "фаустовским" сюжетом. В его теоретических работах, в частности, были подвергнуты пересмотру жесткие каноны, которым подчинялось классицистическое искусство, - Лессинг отстаивает право художника на оригинальность, на поиск собственного пути художественного освоения бытия. В частности, восхищаясь античной культурой, Лессинг - автор эстетического трактата "Лаокоон или о границах живописи и поэзии" тем не менее утверждает эстетическую ограниченность попыток полностью загнать современное ему искусство в античные рамки: "В том-то и заключается преимущество древних, что они все делали в меру. Однако мы, новые, полагаем во многих случаях, что мы далеко превзойдем их, если превратим проложенные ими узкие тропинки в проезжие дороги, даже если бы при этом более короткие и безопасные дороги превратились в тропинки наподобие тех, что проходят через дикие места".

Лессинг остался в истории мировой культуры не только как теоретик искусства, но и как драматург. Впрочем, и построение своих пьес Лессинг подчинял выражению своих философских взглядов. Особо хотелось бы остановиться на пьесе Г.-Э. Лессинга "На-

тан Мудрый", действие которой переносит зрителя в средневековой Иерусалим – место соприкосновения христианской, мусульманской и иудейской религий. В художественном мире пьесы Лессинг сталкивает три духовных стихии – христианство, мусульманство и иудаизм, с общими корнями – но с исторически сложившейся взаимной враждой. Легендарный турецкий султан Саладин, христианин-храмовник из рыцарского ордена и еврей-купец Натан – умные и благородные люди, но тем не менее их поначалу вынужденное духовное соприкосновение болезненно и мучительно для их душ: три великих духовных стихии отталкивают друг друга, словно бы боясь взаимопроникновения. Христианин-храмовник, например, спасает из огня приемную дочь Натана – Реху, но, узнав, кого он спас, он едва ли не раскаивается в этом – ведь перед его орденом и его Богом это если и не вина, то по крайней мере – абсолютно ненужный поступок. Он боится, что чужая духовная стихия соприкоснется с его собственной – и поколеблет его душевное равновесие, его уверенность в том, что его Бог – истинный, а чужие – ложные. Нечто подобное испытывают и другие герои пьесы – и прозрение для них мучительно. Храмовник, например, в какой-то момент уже готов ^ипризнать право разных религий на равноправное существование, он уже доходит до осуждающего религиозную вражду заключения: "...Когда и где слепое, Неистовое рвение обладать

На диво всей вселенной, лучшим Богом
И этого-то Бога всей вселенной
Как лучшего навязывать насильно,
Когда и где, скажите, это рвенье
Так яростно, так страстно проявлялось,
Как не теперь? Не здесь, в Иерусалиме?" – поз-

же доходит до еще более радикальных сообщений:

"В каких бы ни взросли мы предрассудках,
Хотя бы и познали их, – всю жизнь
Они над нами власти не теряют.
Оковы осмеять – еще не значит
От них освободиться..."

Из всех же предрассудков самый худший
Считать свой предрассудок легче прочих" - и все же
практически до самого конца убежден в том, что страдают от этих
предрассудков другие - но только не он, что его нетерпимость -
это вовсе не нетерпимость, а лишь самозащита от чужой нетерпимости.
Но ведь точно так же оценивают свою нетерпимость и другие герои
пьесы - и труден путь к сближению.

Кульминационным пунктом в структуре пьесы является рассказанная Натаном Мудрым притча о трех перстнях, в которой вопло-
тилось лессинговское понимание равной самооценности всех нацио-
нальных духовных стихий. Эта притча - ответ Натана Мудрого на
вопрос турецкого султана Саладина о том, почему Натан, уважая
все другие религии, тем не менее сам не желает отречься от иу-
дизма.

НАТАН

В глубокой тьме времен в стране восточной
Жил человек, был перстень у него -
Руки любимой дар - с бесценным камнем.
То был опал с игрою многоцветной,
И обладал тот камень тайной силой
Кто с верою носил его, всегда
Приятен был и Господу и людям.
Так мудрено ль, что этот человек
Не только день и ночь не расставался
С сокровищем своим, но и навеки
Решил его в потомстве сохранить.
Решил и сделал так: оставив перстень
Из сыновей любимому, чтоб тот
Сам завещал его любимцу сыну
И чтоб такой избранник, невзирая
На возраст свой, одной лишь силой *перстня*
Главенствовал и властвовал над родом...
От сына к сыну так переходя,
Достался, наконец, заветный перстень
Отцу трех сыновей; и как все трое
Равно ему во всем покорны были,

Так всех троих равно и он любил.
И лишь по временам отцу казалось,
Что перстня наиболее достоин,
То старший брат, то средний, то меньшей,
Тот, словом, сын, который с ним глаз на глаз,
Без братьев, оставался и невольно

Один овладевал его любовью
Не выдержало любящее сердце -
И перстень чудодейственный был порознь
Обещан всем троим. Так время шло.
Не за горами смерть. Отец, чем дальше,
Тем больше все смущается, скорбит:
Двух сыновей приходится обидеть,
Обманщиком явиться перед ними!
Как быть ему теперь? - И вот тайком
Он к мастеру шлет перстень с порученьем:
Какого бы труда, каких бы денег
Ни стоило, согласно образцу
Такие же еще два перстня сделать.
Работа удалась. Три перстня мастер
Заказчику принес - и сам заказчик
Свой перстень отличить не мог от новых.
Обрадованный старец призывает
К себе поочередно сыновей,
Благословляет их поочередно,
По перстню им дает - и умирает...

...Я пришел.

Уже к концу. Что было дальше - ясно.
Само собой. Едва лишь закрывает
Отец глаза, приходит каждый с перстнем
И каждый хочет быть владыкой рода.
Ни розыски, ни жалобы, ни тяжбы -
Ничто не помогает: доказать,
Где перстень настоящий, - невозможно...
Почти настолько же, как нам узнать,
Где вера настоящая.

САЛАДИН

И все?

И это мне должно служить ответом?

НАТАН

Должно служить мне извиненьем только,

Что не берусь я различать те перстни,
Которые отец и заказал,
Чтоб различить нельзя их было вовсе.

САЛАДИН

Что перстни мне! Оставь свою игру!
В религиях, которые тебе
Я перечислил, думаю, найдется
Различие; найти его нетрудно
В одежде даже, в пище и питье!

НАТАН

Но только не в основах. Ведь основа
У всех одна: история, не так ли?
Где - летопись, где - устное преданье!..
И на слово истории должны
Мы верить?.. Нет? Кому ж мы верим больше?
Родным, конечно? Кровным? Чьей любовью
Мы живы с детских лет? Кем никогда
Мы не были обмануты, иначе
Как из любви, для нашего же блага?
Где верю все держится, возможно ль,
Чтоб праотцам твоим перед своими
Я отдал предпочтение? И напротив:
Как требовать могу я от тебя,
Чтоб уличал во лжи своих ты предков,
Моих признавши? Это будет верно
И в отношении христиан, не так ли?"

А уж проверит эти перстни сама жизнь - и не дано смертному человеку в течение всего времени существования этих перстней вынести окончательный приговор. И не случайно Натан заставляет мудрого судью из притчи о трех перстнях^{притча} следующее решение:

"Совет же мой таков: что вам дано,
С тем вы и примиритесь. Перстень есть
У каждого: пусть каждый и считает,
Что перстнем он владеет настоящим.
Быть может, ваш отец не захотел,
Чтоб воцарилась в доме тирания
От перстня одного. Он вас любил,
Как видно, равно всех, не потому ли
Он не решился двух из вас обидеть

На пользу одному? Так подражайте ж
Отцу в любви и строго неподкупной
И чуждой предрассудков. Силу перстня,
Какой кому вручен, друг перед другом.
Наперерыв старайтесь обнаружить.
Что сила эта крепла, будьте сами
Скромны, миролюбивы, милосердны
И преданы чистосердечно Богу.
И если та же сила неизменно
Проявится^и на потомках ваших —
Зову их через тысячи веков
Предстать пред этим местом. Здесь тогда
Другой судья — меня мудрее — будет.
Он скажет приговор".

Эти строки были написаны больше двух столетий тому назад — сколько за эти два с лишним столетия произошло в мире всплеск национальной и религиозной (или атеистической) нетерпимости, сколько Варфоломеевским ночей растянулось на годы и десятилетия, сколько нашлось в мире смертных, вообразивших себя высшими судьями, имеющими право выносить приговоры целым народам и приводить эти приговоры в исполнение! Такова трагическая ирония истории.

А развязкой лессинговской пьесы стало внезапное узнавание мусульманином Саладином в христианине-храмовнике своего племянника, сестрой которого оказалась... спасенная им из огня приемная дочь Натана Рэха, которую Натан удочерил вскоре после того, как потерял свою семью во время погрома. Такая довольно неправдоподобная развязка призвана выразить веру Лессинга в грядущее соприкосновение трех великих культурных стихий, в то, что три могучих ствола, имеющих общие корни, все же сомкнутся когда-нибудь в единой вершине.

ОГЛАВЛЕНИЕ

П ВЫПУСК

1. Эпос как культурное явление. Сравнительная характеристика средневековых эпосов различных народов Европы и Азии. 3
2. Религиозная культура Средневековья и эпохи Возрождения. Данте "Божественная комедия". 33
3. Европейская карнавальная культура Средних веков и эпохи Возрождения. 43
4. Европейская утопия эпохи Возрождения. 62
5. Творчество В.Шекспира. 76
6. Литература эпохи классицизма (теоретические постулаты Н.Буало, трагедии П.Корнеля, комедии Ж.-Б.Мольера). 103
7. Французское Просвещение (творчество Вольтера и Дидро). 123
8. Английское Просвещение (творчество Д.Дефо и Дж.Свифта). 133
9. Немецкое Просвещение (И.-В.Гете "Фауст"; Г.-Э.Лессинг "Натан Мудрый"). 143

III ВЫПУСК

- I. Английский романтизм (творчество В.Блейка, поэтов "озерной школы", Дж.-Р.Байрона, П.-Б.Шелли).
2. Немецкий романтизм (творчество Э.-Т.-А.Гофмана).
3. Творчество Г.Гейне.
4. Реализм как художественный метод.
5. Творчество О. де Бальзака.
6. Творчество Г.Флобера.
7. Творчество Э.Золя.
8. Творчество Ги де Мопассана.
9. Творчество А.Франса.
10. Английский реализм. Творчество Ч.Диккенса.
- II. Драматургия Г.Ибсена.

12. Идеино-эстетические искания европейской интеллигенции в конце XIX – начале XX веков (творчество О. Уайльда, Р. Киплинга, Г. Аполлинера, Э. Верхарна, М. Метерлинка).

IV ВЫПУСК

1. Творчество писателей "потерянного поколения".
2. Утопия и антиутопия в европейской литературе XX века (произведения Г. Уэллса, Дж.-Б. Шоу, О. Хаксли, Дж. Оруэлла, Р. Бредбери и т. д.).
3. Творчество О. Хаксли.
4. Антитоталитаристская традиция в немецкой литературе 30-х – 50-х годов XX века (на материале произведений Г. Гауптмана Л. Фейхтвангера, Э.-М. Ремарка, Б. Брехта, В. Борхерта).
5. Экзистенциалистская философия и французская литература XX века (творчество Ж.-П. Сартра и А. Камю).
6. Творчество У. Голдинга.
7. Молодой человек в западной литературе XX века.

**Опыт изучения курса западной литературы
в X—XI классах лицея**
Методическое пособие. Выпуск II.

Ответственный за выпуск Вербук М. А.

Технический редактор Вавуленко М. И.

Подписано в печать 01.10.91. Формат 60 x 84 1/16.
Бумага для множительных аппаратов. Печать плоская.
Усл. печ.-л. 10,5. Тираж 200 экз. Заказ № 589. Бесплатно.
Уральский ордена Трудового Красного Знамени государственный уни-
верситет им. А. М. Горького.

Типолаборатория УрГУ. г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

